SIMONE GUERREIRO
TRAMAS DO SAGRADO
a poética do sertão de Elomar
2ª edição
EDUFBA

Tramas do sagrado: a poética do sertão de Elomar

Simone Guerreiro

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

GUERREIRO, S. *Tramas do sagrado*: a poética do sertão de Elomar [online]. 2nd ed. Salvador: EDUFBA, 2026, 254 p. ISBN: 978-65-5630-973-6. https://doi.org/10.7476/9786556309736.

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribição 4.0.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimento 4.0.

Tramas do sagrado: a poética do sertão de Elomar

Simone Guerreiro

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

GUERREIRO, S. *Tramas do sagrado*: a poética do sertão de Elomar [online]. 2nd ed. Salvador: EDUFBA, 2026, 254 p. ISBN: 978-65-5630-973-6. https://doi.org/10.7476/9786556309736.

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribição 4.0.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimento 4.0.

Há muito esperávamos por um trabalho como este de Simone Guerreiro, sensível, criterioso e competente. *Tramas do sagrado: a poética do sertão de Elomar* recupera fatos, detalhes, modos de ser, procedimentos daquele que é um dos maiores criadores e intérpretes do Sertão.

Em muitas partes do mundo, na universidade ou em outros espaços, e este é o milagre, pesquisadores, por caminhos diferentes, vão se aproximando da figura de Elomar e de sua obra.

É que ele não faz do sertão apenas o seu tema, recria-o em cada passo, gesto ou acorde, na sonoridade de sua voz ancestral, remetendo-o a uma dimensão maior – a de um cosmo –, a uma tradição que se faz presente e se renova, resultando numa contemporaneidade radical.

Percebemos que ele não reproduz discursos do universo popular, cria linguagens, e então vamos entendendo as razões de seu isolamento e a recusa do descartável, óbvio e contingente.

Ouvindo-o em concerto, com João Omar, seguindo ecos de séries culturais que se conjugam no texto sertanejo (sertanezo) do medievo ao barroco, somos levados a acreditar que não estamos diante daquilo possível de reproduzir ou apenas partilhar, mas de algo que, a partir de uma experiência, vai instalando outras dimensões do poético. E então nos perguntamos: que mistério pode existir numa associação de rima interna, como “branca e lira”, ou numa nasalidade confirmada em “a lũa já deu treis volta...”?

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor Paulo Cesar Miguez de Oliveira
Vice-reitor Penildon Silva Filho

EDUFBA

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora Susane Santos Barros

Conselho editorial

Titulares
Angelo Szaniecki Perret Serpa
Caiuby Alves da Costa
Cleise Furtado Mendes
Evelina de Carvalho Sá Hoisel
George Mascarenhas de Oliveira
Mônica de Oliveira Nunes de Torrenté
Monica Neves Aguiar da Silva

Suplentes
José Amarante Santos Sobrinho
Lorene Pinto
Lúcia Matos
Lynn Alves
Paola Berenstein Jacques
Rafael Moreira Siqueira

fapesb
Fundação de Amparo
à Pesquisa do Estado da Bahia

GOVERNO DO ESTADO
BAHIA
SECRETARIA DE CIÊNCIA,
TECNOLOGIA E INOVAÇÃO

SIMONE GUERREIRO

TRAMAS DO SAGRADO

a poética do sertão de Elomar

2ª edição

Salvador
Edufba
2026

2026, Simone Guerreiro.
Direitos para esta edição cedidos à Edufba.
Feito o depósito legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Coordenação editorial Cristovão Mascarenhas
Coordenação gráfica Edson Nascimento Sales
Coordenação de produção Gabriela Nascimento
Assistente editorial Bianca Rodrigues de Oliveira
Capa e projeto gráfico Gabriela Nascimento
Ilustração da capa "Palpitação", 2014, Bel Borba
Ilustrações Bel Borba
Revisão Flávia Rosa
Normalização Marcely Moreira Santos

Guerreiro, Simone.
Tramas do sagrado : a poética do sertão de Elomar / Simone Guerreiro. – 2. ed. – Salvador : EDUFBA, 2026.
254 p.

ISBN 978-65-5630-736-7

1. Mello, Elomar Figueira, 1937 - Crítica e interpretação. 2. Mello, Elomar Figueira - Canções e músicas. 3. O Sagrado na literatura. 4. Literatura - Filosofia. 5. Música popular. 6. Religiosidade. I. Título.

CDD: 808.80357

Elaborada por Sandra Batista de Jesus CRB-5: BA-001914/O

Editora filiada à:

ASOCIACION DE EDITORIALES UNIVERSITARIAS DE AMERICA LATINA Y EL CARIBE

Associação Brasileira das Editoras Universitárias

EDUFBA
Rua Barão de Jeremoabo, s/n – Campus de Ondina
Salvador, Bahia CEP 40170-115 Tel.: (71) 3283-6164
www.edufba.ufba.br edufba@ufba.br

Pela sombra do vale do ri Gavião
os rebanhos esperam a trovoada chovê
num tem nada não também no meu coração
vô ter relampo e trovão
minh'alma vai florescê [...]

Elomar Figueira Mello

Os poetas são os mortais que, cantando com seriedade o Deus do Vinho, sentem os vestígios dos deuses foragidos, permanecendo sobre estes vestígios e assim apontando aos seus irmãos mortais o caminho da viragem. O éter, no entanto, onde somente os deuses são deuses, é a sua divindade. O elemento deste éter, no qual a própria divindade ainda se essencia [west] é o sagrado.

Martin Heidegger

Sumário

Apresentação ... 13
Evelina Hoisel

Prefácio à segunda edição ... 17
Tramas do sagrado: a poética do sertão de Elomar – por belas e intrincadas trilhas
Cleise Furtado Mendes

Introdução ... 25

Capítulo 1 – Elomar, poeta em tempo indigente ... 33

1 O artista e o homem religioso
2 Viola, furria, amor, dinheiro não
3 Lugares de saudade, lugares de exílio
4 O intelectual-cristão
5 Poeta em tempo indigente
6 Três canções para o pensar
7 O Mendigo e o Cantador

Capítulo 2 – Tramas do sagrado ... 111

1 Pantumia, latumia e parição
2 Tramas do sagrado
3 Eloim, Alá, Duvê Baron...
4 Vencer Prometeu
5 Na Casa da Madrinha
6 O boi tece a renda

Capítulo 3 – Muntemo o mondengo ... 165

1 Descobrir Portugal
2 *Sertanílias*, romance de cavalaria

3 Geografia inventada
4 Fantasias para *Os Sertões*
5 Musas fugidias
6 Geografia do exílio

Referências ... 229

Apêndice ... 249

Apresentação

Essa introdução é um convite à leitura, ao pensar. Para isso, proponho uma visita ao Rio do Gavião, onde os rebanhos aguardam a chegada epifânica da chuva, trazendo o verdejar do sertão, lugar de onde fala a poética de Elomar Figueira Mello.

Com estas palavras, Simone Guerreiro nos convida a participar das *Tramas do sagrado* na produção poético-musical de Elomar Figueira Mello, um bardo medieval que ressurge no nosso tempo, nas agrestes terras nordestinas. Atender a esse apelo significa adentrar-se na geografia do sertão, conhecer histórias, recuperar mitos, resgatar a força de um imaginário que se manifesta intensamente através de personagens, cenários e enredos, nos versos e acordes musicais das canções, antífonas, árias e óperas da rica produção elomariana. Este material Simone Guerreiro recolhe dos arquivos do compositor, recorrendo à vasta discografia das músicas já gravadas e divulgadas, porém, de maneira privilegiada para o leitor, devastando um *corpus* poético ainda inédito, guardado nos escaninhos da casa de Vitória da Conquista e na fazenda Casa dos Carneiros, acervos generosamente colocados à disposição da pesquisadora pelo artista, para que o trabalho pudesse ser plenamente realizado.

Tive a satisfação de acompanhar, nos diversos andamentos, ritmos e compassos, as pesquisas agora ofertadas ao público acadêmico e aos apreciadores da música de Elomar, através deste livro. Elas mobilizaram investimentos e afetos, convocando a

pesquisadora a transitar por vários territórios geográficos e discursivos. Muitas foram as viagens ao sertão para conhecer as moradas de Elomar, pois todas elas servem de cenário para as tramas textuais, tecidas com paisagens, cheiros, sons, cores da caatinga. Em todas elas se encontra uma parte do arquivo do compositor. Todavia, se os ranchos são muitos, a real morada de Elomar é, como diz Simone, a caatinga.

É de lá, da caatinga, das barrancas do Rio do Gavião, que nasce um complexo jogo de linguagem, signos e sonoridades que o compositor manipula, afina e orquestra nas peças musicais, constituindo a sua poética do sertão. Nas composições de Elomar Figueira Mello, como na literatura de João Guimarães Rosa, uma poética do sertão pode ser definida como representações de valores culturais, linguísticos, éticos e estéticos oriundos dessa vasta região que compreende o Nordeste do Brasil, o noroeste de Minas Gerais, o sudoeste da Bahia e o sul de Goiás. Região agreste, terra árida e seca, mas, para Elomar, um manancial de mitos reconfiguradores da precariedade da paisagem física e econômica do sertão. E é essa poética do sertão que Simone Guerreiro apreende em sua sensível leitura, seguindo as peregrinações do poeta pelos tempos de outrora, colocando-nos na presença do numinoso, do sagrado, do mistério. Sob a perspectiva heideggeriana, Simone define Elomar como um "poeta em tempo indigente". Poeta a peregrinar pelas terras do sertão, escutando falas, registrando imagens, vivendo *in illo tempore*, a presentificar o sagrado existente na linguagem, no homem, na natureza.

O movimento que nos faz incursionar pelo passado e pelo presente nas óperas e no cancioneiro de Elomar se processa a partir da apropriação de uma tradição ibérica. O sertão, posto em diálogo com elementos medievais dessa tradição, preservados na sua paisagem cultural, torna-se espaço propício para a recuperação de valores arcaicos, vozes que se imprimem nas histórias narradas e servem de contraponto para a exposição dos signos da contemporaneidade no espaço da arte *sertaneza*. Esta denominação, utilizada

originalmente pelo próprio Elomar, ganha reverberações importantes no texto de Simone Guerreiro, pois acena para a possibilidade de se ler a produção de outros artistas a partir dos elementos sistematizados pelo compositor.

São tantas as canções lidas com fina sensibilidade e com o gesto de quem se afina com o objeto de estudo! O leitor poderá facilmente perceber este traço das tramas da escrita de Simone Guerreiro. Destaco a destreza da leitura de "Campo Branco", canção eleita como síntese da poética do sertão, poética da seca, canção-lamento, na qual a experiência lírica condensa a visão de mundo do homem do campo, a esperar a trovoada chegar e a terra florescer. Canção epifânica que, como bem diz Simone, *faria de Elomar o grande poeta de um único poema*, pois tamanha é a intensidade criativa com que a ele se entrega. Destaco, ainda, a leitura da peça inédita *O Mendigo e o Cantador*, escrita na década de 70, pela qual a pesquisadora incursiona desenleando referências distintas: da mitologia grega ao romance ibérico, da geografia fantástica do sertão à poética sobre o fim do mundo.

Se as peregrinações simbólicas e míticas fazem recuperar os tempos de outrora, são muitas as andanças da pesquisadora-etnógrafa para acompanhar o cantador no seu périplo de menestrel do século XXI, pelas cidades do interior e pelas capitais do Brasil, e elas trazem para a cena textual um interessante aspecto das investigações realizadas. Seguindo atentamente cada passo do cantador, para flagrar os mínimos gestos em cada espetáculo, Simone Guerreiro capta os processos de encenação e de dramatização desse sujeito, registrando os perfis de uma figura que emerge em cada uma dessas apresentações, e que também se constrói como um mito da cena contemporânea. Mito erigido pela própria atuação de Elomar, nas fendas de cada espetáculo, reconstruído e reforçado pelas reelaborações midiáticas, quando registram e divulgam as suas aparições. Aqui a pesquisadora flagra também as tensões e ambiguidades mobilizadas nessas relações do passado

com o presente, exibindo as contradições de um bardo enredado nas tecnologias globalizadas.

Na biografia que enlaça a vida e o estudo da obra do poeta cantador, Simone Guerreiro aproveita as lições da contemporaneidade no que diz respeito ao abalo do pensamento binário e dicotômico, buscando capturar as ambivalências e os paradoxos na construção dos múltiplos perfis do artista e do homem religioso, tema escolhido como fio condutor das reflexões desenvolvidas. Nesse percurso, os diálogos são ampliados, tanto no momento em que expõe as peripécias narrativas, com suas tonalidades modernas e arcaicas, locais e universais, como no andamento da apropriação do material teórico e crítico. Sem nenhuma inibição, mas de forma interessada e atenta, faz dialogar, de maneira desierarquizada, distintas vozes teóricas já consagradas e referências que apenas bordejam o âmbito acadêmico.

Este livro, *Tramas do sagrado,* é fruto de uma paixão crítica, de um convívio amoroso da pesquisadora com o objeto de estudo, aspecto este, reafirmo, que pode ser percebido pelo leitor, ao refazer o percurso traçado pelas tramas musicais de Elomar, seguindo as trilhas abertas pela leitura de Simone Guerreiro. Ao se adentrar pelas diversas paisagens sertanejas, o leitor certamente terá percorrido, ao ritmo do galope estradeiro, as *tramas do sagrado*, terá reinventado as próprias histórias, vivido a experiência do local e do universal nos acordes da arte *sertaneza*.

Evelina Hoisel
Professora e ensaísta
Academia de Letras da Bahia

Prefácio à segunda edição

Tramas do sagrado: a poética do sertão de Elomar – por belas e intrincadas trilhas

O afortunado leitor de *Tramas do sagrado: a poética do sertão de Elomar* encontrará neste livro a dupla satisfação de aproximar-se do universo poético de um dos mais instigantes artistas brasileiros e de, ao mesmo tempo, deleitar-se com a leitura sensível e inteligente que a autora apresenta das imagens, símbolos e sugestões líricas que povoam esse fantástico microcosmo sertanejo. O interesse e o prazer suscitados por sua análise resultam do modo como Simone Guerreiro enfrenta a complexidade dessa produção poética, com escolhas metodológicas precisas, chamando atenção para o cuidado na recolha de textos selecionados em pesquisa no arquivo pessoal do autor e que contempla "peças do cancioneiro e fragmentos de projetos musicais e literários", além de incluir composições ligadas ao trabalho sinfônico e operístico que Elomar vem apresentando em concertos, a partir da década de 90 do século XX.

Os méritos deste estudo têm início, portanto, na própria constituição do *corpus* e prosseguem pelas vias, pelas trilhas que a autora escolheu para examiná-lo. Cumpre-me aqui destacar alguns pontos desse caminho muito bem iluminado, e seguir os traços com que Simone Guerreiro nos conduz em seu revelador trajeto de leitura. Já na introdução, a autora ajusta claramente o seu foco, ao dizer que o objetivo do livro é o "estudo das expressões paradoxais, ambíguas e antinômicas do sagrado, das tensões e jogos entre o divino e o demoníaco", trazendo "à superfície o embate entre duas personagens que emergem do texto de Elomar: o artista e o homem religioso." Ou seja: é para a convivência dramática entre o artista e o

religioso que convergem todas as demais personagens e situações, que são como pontos do tecido de um mesmo projeto artístico, projeto esse que expressa uma ambiguidade constitutiva, ao afirmar e negar a tradição, ao fazer coabitar, no leito de um mesmo texto, a fixidez da devoção e a transfiguração poética.

Seguir o fio que entrelaça essas duas personagens, ambas complexas, é a estratégia utilizada por Simone Guerreiro, o veio principal de seu pensamento acerca dessa obra insólita. Já na biografia do autor, traçada no capítulo I, a autora aborda o centro da questão, observando que, ao entrevistar o artista, ela se deparou com um "pensador que oferta com prazer o seu imaginário", "um interlocutor perspicaz para um diálogo sobre a própria obra, cujo projeto delineia com precisão", mas que, ao mesmo tempo, "se enreda na teia que emaranhou" já que oscila "entre o fascínio pelos mitos, pela riqueza cultural do Brasil sertanejo" e o apego moralista a suas crenças religiosas.

Isso posto, não há garantia de que o homem Elomar perceba e muito menos explique o que faz o artista Elomar. Ao longo de todo o estudo, Guerreiro percebe os efeitos desse descompasso, e a partir daí remete o leitor para a questão incontornável de que o autor nasce mesmo é do seu texto, da sua obra. Para surpreender essa gênese, a autora trata de perseguir esse tropel de imagens, de galopar nesses caminhos cruzados de tantas referências, antigas, arcaicas, modernas, pré-modernas, sempre seguindo a trilha desses dois personagens: o artista e o religioso.

Ao traçar um perfil do artista, Guerreiro não se limita aos dados biográficos, detendo-se em seu percurso literário e musical, nos vários projetos de que participou, na sua relação com outros criadores; disso resulta um dos pontos altos deste trabalho: a riqueza de referências, a farta documentação, o cuidado de contextualizar obras, autores, locais. A autora observa, por exemplo, que o uso do "dialeto catingueiro por Elomar" – que tem vasta leitura em português, latim, francês, inglês – não provém de ingenuidade ou indigência de conhecimento linguístico, mas sim tem a ver com um claro projeto de "construir uma poética enraizada no sertão".

Mais do que isso, talvez, existe uma consciência do uso da linguagem que eu chamaria *dramatúrgica*, o que está claro na fala do autor, no tópico "Lugares de saudade, lugares de exílio", quando responde ao fato de usar o dialeto. Elomar diz, em resumo: uso o dialeto, quando a cena pede o dialeto. Se a cena se passa em São Paulo, e quem fala é o Playboy, eu uso a linguagem urbana. Se é a Revolução Farroupilha, eu uso o português clássico, para os militares, e uso até o dialeto do pampa. E acrescenta: "Porque essa é a realidade". Ou seja, é uma adequação "dramática da linguagem".

Existe, portanto, o projeto de uma poética sertaneja, mas existe, não menos importante, o ouvido sensível à força de uma fala "colocada em situação", dramatizada. Por isso, atenta ao fato de que a *tessitura da linguagem* é fator capital na obra de Elomar, a autora coloca a devida ênfase em aspectos do "projeto", da "resistência", mas sem nunca deixar que a questão propriamente poética tome o segundo lugar. Quando se refere, por exemplo, às marcas do mundo medieval na obra de Elomar, Guerreiro trata de ressaltar que estes são elementos de uma composição, de uma construção imagística: "os elementos medievais presentes nos textos são estilizados e fragmentados."

Para aprofundar sua visão dessa obra ambivalente, antiga e contemporânea a um só tempo, Guerreiro parte do pensamento de Heidegger e de sua pergunta inquietante: "Para quê poetas?". A escolha desse patamar filosófico é muito bem-vinda, porque ela lhe permite criar uma ponte entre o poético e o sagrado, ou seja, a partir daí a autora já desvincula o sagrado do seu liame doutrinário institucional para religá-lo a uma transcendência exclusivamente humana, pois dessa ótica o sagrado aponta para a linguagem como "morada do Ser". Além disso, a escolha de Heidegger faz emergir de pronto a vizinhança entre poesia e pensamento, outro ponto ao qual Guerreiro confere a justa valorização na obra de Elomar. ("O pensar é vizinho do poetar", diz um verso de Heidegger em um pequeno livro de poemas chamado *Da experiência do pensar*.)

O modo como Simone Guerreiro refaz o percurso reflexivo/criativo da poética de Elomar, a todo instante relança a insistente pergunta: afinal, para que serve a arte? Ao longo de séculos artistas, filósofos, estudiosos em geral refizeram essa indagação e encontraram, é claro, respostas sempre provisórias, sempre parciais. Desde o famoso ataque de Platão aos artistas como mensageiros de ilusão, fazedores de cópias de cópias, multiplicam-se as tentativas para compreender esse poder ao mesmo tempo evidente e enigmático da obra de arte sobre o espírito humano. Como nesse campo não vale a disputa entre verdadeiro e falso, trata-se apenas de abraçar a explicação que fale mais fundo à nossa experiência. Assim, quando refaço a trama que Guerreiro engendrou para acolher, mais do que explicar, a poética de Elomar, a referência que primeiro me vem à mente é a bela expressão de Stendhal, a ideia da arte como "promessa de felicidade". E por que isso?

Ao buscar compreender esse artista ao mesmo tempo popular e erudito, que vai beber nas fontes cristã e pagã, na herança africana e ibérica, que se faz portador de tantas vozes, enraizado e "internetado", Guerreiro mostra sobretudo a plasmação desse sertão simbólico, dessa geografia não só inventada, mas encantada. Trata-se de uma alquimia, de uma transfiguração. Por isso, partindo do belo estudo de Evelina Hoisel sobre a "poética do sertão", a autora evita a oscilante distinção entre regional e universal. Isso porque "morando na linguagem", habitando símbolos, os grandes demiurgos, como Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, vão ultrapassar a sua circunstância e alçar a voz para falar do humano, do ser vivente que ganha corpo nessa geografia transfigurada. Como diz Elomar: "Eu canto o homem. O sertão é o que me circunstancia." Bem demonstra a autora que isso é já efeito do sagrado, para além de religiões e sectarismos. E então a obra artística pode ser essa "promessa de felicidade" de que fala Stendhal.

O perfil de artista que emerge deste trabalho sintetiza muitas das perplexidades que nos interpelam, hoje. Seja qual for a sua crença, o seu fundamentalismo de estimação, esse artista se

mantém receptivo, de olhos, ouvidos, coração e mente abertos, expectante, atento ao que lhe é segredado pelos ventos que sopram, ora da realidade circunstante, ora do imaginário, e quase sempre da mediação de imagens que apagam os limites entre ambos. Elomar, na sua abordagem, surge como um criador profundamente individual, até casmurro, renitente, mas pertencendo a todos. O artista ouve o vozerio coletivo, mas ele lhe traz simultaneamente o eco de sua infância profunda; e então ele pode até mesmo olhar o próprio umbigo, porque ao mirar aquele ponto o que vê é um Aleph – aqui numa referência a Borges – o seu umbigo é um Aleph: um turbilhão de medos e desejos coletivos, de mitos regionais, nacionais, universais. O Elomar revelado neste livro nos obriga a repensar as noções de regional/universal, e outras mais; porque esse homem que fala do sertão, a partir de lá, tem uma página na internet. Então, ele não está apenas enraizado no Rio do Gavião, ele está em rede. Ele pode ser ao mesmo tempo árvore e grama que se espalha, ao modo rizomático. Se nós quase atingimos esse dom divino – a ubiquidade – quase, estamos quase lá – então, o que é o centro, e a periferia? Cada um pode falar do seu mundo e conectá-lo a outros tantos mundos.

Dentre as muitas leituras instigantes que Simone Guerreiro nos oferece dessa obra, destaco a interpretação do poema-canção-lamento "Campo Branco". A certa altura, não sabemos mais se nossa emoção vem do poema ou da fala que o traduz; vem de ambos, certamente, porque ambos são co-moventes: eles nos movem, nos levam a vibrar no mesmo tônus, a respirar a mesma atmosfera de transição, entre o tempo ruim e o tempo que há de vir, o florescimento do corpo e da terra pela ação do amor e da chuva, enfim, a "promessa de felicidade". Também merece destaque a análise do "poema-canto para palco", *O Mendigo e o Cantador*. A autora caminha galhardamente – aqui vale o arcaísmo – caminha com muita formosura por essa floresta de referências, mistura de romance ibérico, superstições e cantorias nordestinas, citações bíblicas, mitologia grega, e tudo isso sem perder de vista o seu fio condutor:

ou seja, tudo isso para mostrar como através do embate entre o tom doutrinário do Mendigo e a poesia do Cantador, o poeta "apreende os elementos do sagrado, não como homem religioso, mas como artista."

Outro ponto a valorizar neste estudo é que a autora não cede à tentação de "mitificar o popular", de fazer desse território tão múltiplo, tão acidentado, o lugar de uma verdade absoluta. Ao destecer os muitos fios de referências vindos das várias tradições de fabulação do mundo que vão se enredar no sertão – tradições que se misturam, que se alteram umas às outras, que trocam elementos, que refundam valores – Guerreiro não perde de vista que esse território está atravessado por ideias que remetem ao pensamento mais conservador e ao mais anárquico. Na obra de Elomar essa passagem se manifesta às vezes quase sem transição, de modo abrupto. Daí que a leitura desses textos está longe de ser simples, o que ressalta a acuidade de percepção da autora para percorrer essas intrincadas tramas.

Talvez merecesse alguma atenção crítica o emprego feito pela autora, a certa altura, de certas oposições conceituais. No capítulo 2, "Tramas do sagrado", Guerreiro fala de duas vertentes que podem ser identificadas nos textos poéticos de Elomar. A primeira, que se refletiria no modo de olhar do artista, seria a do "catolicismo popular associado a elementos pré-cristãos" e nela dominariam os elementos de um sagrado "labiríntico, diverso, múltiplo, descentrado", e ainda "divino, mítico e libertário". A segunda vertente, associada ao modo de olhar do homem religioso, é relacionada "à crença protestante do compositor, que lhe orienta os valores morais". Nessa segunda vertente dominariam os elementos de um sagrado "conservador, apolíneo, racionalista, alicerçado em rígida moral."

Ocorre que, se o leitor colocar em colunas esses atributos – é isso que o nosso intelecto faz, quando lê essa disposição de termos – vai perceber uma oposição que aponta obviamente para uma valoração. Dessa oposição, marcada com sinais de mais e menos, seria possível destacar duas vertentes: dionisíaco está para apolíneo,

como libertário está para conservador, como mítico está para racionalista. Sob tal aspecto, talvez, este brilhante estudo parece ceder a uma categorização que não convive facilmente com o rico e instigante dispositivo de leitura usado pela autora ao longo do livro. Guerreiro investe, justamente, e fartamente, na noção de "tramas" para mostrar a mistura, o enredamento de elementos díspares, os paradoxos, as tensões.

Quando o leitor se depara com essa oposição, que acarreta uma valoração, talvez seja tentado a perguntar: por que seria mais "racional" aceitar a Bíblia como berço e túmulo da verdade, como palavra final, do que em crer em visage, pantumia e lobisomem? E por que isso seria também mais apolíneo? E "apolíneo" pode estar na mesma coluna de "conservador"? Já no tópico "Lugares de saudade, lugares de exílio", a autora discorre lucidamente sobre as categorias apolíneo/dionisíaco como "etapas de um mesmo processo criador". (Creio que qualquer um que já vivenciou um processo criativo sabe disso: tem a hora de deixar vir o turbilhão, e a hora de organizar, selecionar, porque sem Apolo nenhuma comunicação se faz, Dioniso sozinho devora a si mesmo, entra em combustão!)

Mas a própria possibilidade de ocorrerem tais perguntas apenas amplia a força e a densidade do trabalho de Simone Guerreiro, ao tecer e destecer habilmente as tramas de um complexo universo poético, ao percorrer os vales e montanhas de uma geografia encantada. Por isso, eu arriscaria dizer que qualquer futura pesquisa, não apenas sobre a obra de Elomar, mas sobre as delicadas relações e as insólitas tensões entre a questão do sagrado e a constituição de uma poética sertaneja vai fatalmente tomar este belo estudo como referência.

Cleise Furtado Mendes
Dramaturga e ensaísta
Professora Emérita da Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Introdução

Essa introdução é um convite à leitura, ao pensar. Para isso, proponho uma visita ao Rio do Gavião, onde os rebanhos aguardam a chegada epifânica da chuva, trazendo o verdejar do sertão, lugar de onde fala a poética do compositor baiano Elomar Figueira Mello.

"Para quê poetas em tempo indigente?". Esta é uma pergunta lançada neste livro. Para quê pensar o lugar do poeta e da arte em tempo de indigência? Para quê focalizar a obra de um poeta e músico como Elomar, em meio ao contexto de banalização, em que pensar não é fundamental? Por que configurar uma poética do sertão de Elomar e investigar essa poesia de sabor arcaico, aparentemente deslocada da vida contemporânea?

Essas perguntas indicam caminhos de reflexão ao tema enfocado neste livro: o sagrado. Para você, leitor, percorrer as veredas e seguir os fios que enlaçam as tramas do sagrado, será preciso desamarrar o canto e amarrar o trabalho; dar lugar ao ócio que favorece a criação, ao instante de folga que possibilita uma saída do cotidiano e põe em movimento as potencialidades do imaginário.

Apresenta-se, neste livro, leituras críticas de letras de canções, cenas de árias, textos ensaísticos e outros gêneros poéticos-musicais, cujas primeiras apreciações se fizeram em algumas viagens ao sertão, quando também foram registrados depoimentos e causos de Elomar. Fez-se a transcrição de datiloscritos, manuscritos, livros de concertos, bem como a audição de fitas cassete com recitais gravados. Logo depois, foram selecionados peças do cancioneiro e fragmentos de projetos musicais e literários (poemas, ensaios, romance de cavalaria e curtas para teatro), além de composições relativas a trabalho sinfônico e operístico que vem sendo apresentado em concertos a partir da década de 90 do século XX (antífonas,

árias, prólogos e cenas de ópera), algumas delas não gravadas em álbum sonoro.

Atualmente, a sua discografia é composta por 16 discos: um compacto simples, 11 álbuns simples e quatro duplos[1]. A última produção do selo independente Rio do Gavião, criado por Elomar, *Árias Sertânicas*, ocorreu em 1992. Após isso, são lançados pela gravadora Kuarup os discos *Cantoria 3* (1995) e *Cantoria Brasileira* (2003), integrados ao projeto musical Cantoria.

Grande parte dos textos e composições de Elomar – embora veiculados em concertos públicos pelos teatros do Brasil – ainda não foram registrados em álbum sonoro, o que dificulta a leitura mais ampla da crítica elomariana, à exceção do trabalho de Carvalho Mello (2002), no qual aborda a peça "Dança de Ferrão"[2], da ópera inédita *O Retirante*. Esse estudo lança as bases para uma pesquisa acurada dos sentidos da música na obra de Elomar. Inclusive, auxiliou-me nas breves incursões que faço sobre tal aspecto, uma vez que concentro a minha análise nas nuances propriamente literárias, artísticas, filosóficas e linguísticas da sua obra poética. Procuro pensar, especialmente, numa aproximação entre música e lírica, palavra e canto, quando me preocupo em apontar aspectos sobre a música.

Elomar é um cancionista e um operista que não só dialoga com a literatura, mas por ela transita com liberdade e fluidez. Suas canções e árias possuem densidade na construção da linguagem, diluindo as fronteiras entre poesia escrita e poesia cantada. Desde o final da década de 50 do século XX, tais fronteiras vêm sendo devassadas. Segundo José Miguel Wisnik (2001), o poeta Vinícius de Moraes foi o precursor desse processo, quando migra da poesia à canção. Embora Vinícius, em 1973, tenha apresentado o disco *Das Barrancas do Rio Gavião*, primeiro elepê de Elomar, a perspectiva de

1 *Na quadrada das águas perdidas*, *Consertão*, *Cartas Catingueiras* e *Auto da Catingueira*.

2 Apresentada no concerto *Cenas Brasileiras*, em 1998.

ambos é distinta: desde o início, Elomar se destaca como compositor que manipula com propriedade o jogo da linguagem músico-poética, o qual se configura no casamento de poesia densa e acordes complexos que antecipam a vertente sinfônica cuja forma musical apurada consolida-se posteriormente.

As reflexões sobre o sagrado e a criação artística desenvolvidas neste livro se movimentam em sentido contrário ao entendimento moderno, instalado no século XVIII, quando são abalados os elos entre sagrado e divino. O estudo do tema iniciou-se com um projeto de pesquisa e colocou-se para mim como uma problemática de pensamento. Em seguida, constatei que qualquer reflexão não poderia dissociar-se de uma consciência da hibridez característica da vivência contemporânea. Nesse sentido, coloco-me como leitora e busco promover um diálogo entre o saber acadêmico e o não acadêmico, diluindo as fronteiras entre poesia e pensamento. Tais fronteiras são pensadas como lugares híbridos, onde se encontram tramas de sentidos e redes de citações e significações.

No texto de Elomar, observo as marcas e fissuras de um projeto artístico que, ao lançar um olhar para a tradição, supera a perspectiva do pensamento instrumental e racionalista da metafísica ocidental em que se fundamenta a modernidade, mas também é traído nas fendas da linguagem e por ela é denunciado.

Na história da metafísica ocidental, esteve sempre presente o que Heidegger denomina como o esquecimento do ser, ou seja, o esquecimento da diferença ontológica entre ser e ente. Nesse esquecimento também o ser mostra-se em retraimento. Na dinâmica entre retraimento e manifestação do ser – entre o velar-se e revelar-se – há um "jogo híbrido" do qual participa a linguagem, em sua dramatização. Isto é expresso de modo radical na arte literária, definida por Judith Grossmann (1982, p. 21) como "a dramatização do próprio drama da linguagem" e nesta cena estão presentes os jogos, as tramas e as conspirações características da literatura. Entretanto, as produções artísticas contemporâneas, herdeiras da estética moderna fundada no processo de declínio

da aura, no qual alguns valores são reconfigurados, são marcadas pela instrumentalidade da linguagem e esta, por sua vez, é destituída do fulgor da divindade.

Caberá ao artista, no trabalho com a palavra, revigorar a linguagem, deixar que os deuses por ela falem. É assim que Heidegger vai pensar o fazer artístico, no diálogo que estabelece com Friedrich Hölderlin e Reiner Maria Rilke. O pensador preserva esse jogo e a obliquidade do ser, permitindo que ele se manifeste em seu mistério e sacralidade, sem a pretensão de exauri-lo, por meio de uma superação da metafísica ocidental.

O objetivo deste livro é o estudo das expressões paradoxais, ambíguas e antinômicas do sagrado, das tensões e jogos entre o divino e o demoníaco. Trago à superfície o embate entre duas personagens que emergem do texto de Elomar: o artista e o homem religioso. Para chegar à noção de tramas foi privilegiado o aspecto "não racional" do sagrado, ou numinoso. As tramas mostram um sagrado plural, diverso, popular, uma configuração do artista, em contraponto à perspectiva purista do homem religioso, o qual não é necessariamente aquele que segue ou é adepto de uma religião, mas orientado por uma determinada crença. Nas canções e poemas de Elomar, surpreendo, nas fendas das tramas textuais, a construção de uma poética que não só é uma teoria sobre arte, poesia e música, mas também um pensamento sobre o sagrado.

As tramas não remetem para o puro sagrado, que é contraposto aqui à religião. Indicam, pelo contrário, uma ênfase na ambivalência do sagrado e do profano, característica do mundo popular. A saída do artista acontece, então, por meio do paradoxo. Vinícius de Moraes, na apresentação de *Das Barrancas do Rio Gavião*, já o indica numa leitura do nome Elomar: "A mim me parece um disparate que exista mar em seu nome, porque um nada tem a ver com o outro". Essa mística em torno do nome, no qual há uma marca genealógica que reafirma a sua linhagem judaica, o próprio

El-omar ratifica.[3] Em mensagem que o compositor deixa em sua caixa postal telefônica[4], afirma, simultaneamente, o estar e o não estar na cidade, em Vitória da Conquista - Bahia, porque a sua real morada é a caatinga, o Rio do Gavião, ou a Lagoa dos Patos[5], ainda mais distante, derradeiro exílio.

Disso apreende-se uma inadequação do artista ao cotidiano, ao senso comum, o que ilustra a sua radicalidade. Sendo assim, procedeu-se a um levantamento de tópicos relacionados ao tema principal – o sagrado –, os quais são desenvolvidos nos capítulos seguintes.

Em "Elomar, poeta em tempo indigente", componho uma biografia sucinta do compositor, enumerando pontos relativos ao tema do sagrado: as relações com a religião, a formação cultural e musical, a aproximação com o universo dos cantadores nordestinos e o modelo do menestrel que, a partir de 1975, agregou à personalidade artística. É traçado o percurso do compositor e do cantador, desde a gravação do primeiro compacto simples, em 1968. Ainda são feitas considerações sobre as suas leituras, a opção pelo uso do dialeto catingueiro e a performance de seus intérpretes. Partindo do paradoxo que constrói do "intelectual cristão", são trazidas à cena duas figuras em tensão nos seus textos: o artista e o homem religioso. Esse panorama inicial abre caminho para a caracterização do artista, Elomar, como poeta em tempo indigente, conforme

---

3 Segundo Elomar, o seu nome é formado pelo artigo "el" e "Omar" e significa "o de vida longa". Conforme pesquisa, Omar é nome árabe, hebraico e significa "viver muito, que constrói muito, o que fala, eloquente", conforme Janete de Andrade, em *Étimo dos nomes próprios*. Encontrei outra referência a Omar, o "Príncipe dos Crentes", segundo califa que conquistou a Palestina, a Mesopotâmia e o Egito.

4 Cito: "Não estou aqui, o que é um tremendo paradoxo! Estou na caatinga, onde moro e demoro. Deixe seu recado que pelos idos da semana falaremos."

5 Fazenda localizada por Elomar na "Saia Austral da Chapada Diamantina, no mesozóico semiárido do epicentro da periplanície de Brumado, Livramento, Paramirim, Lagoa Real, Bahia, terra brasilis", conforme texto publicado em site oficial do artista.

pensamento de Heidegger (2002c). São selecionadas três canções de Elomar, as quais qualifico como "poesia pensante", entre elas, "O Peão na Amarração", que indica um caminho de pensamento e, no entanto, aponta para a ambivalência do artista e do homem religioso. Essa tensão é observada no repertório de imagens que vão manipular dois de seus personagens: o Mendigo e o Cantador, em peça teatral do artista.

O capítulo "Tramas do sagrado" consiste numa abordagem das tramas do sagrado conforme a noção de numinoso de Rudolf Otto (1992), sendo privilegiado o repertório do artista, a valorização crítica que faz da religiosidade sincrética do sertanejo. Verificam-se, contudo, nos textos de Elomar vertentes do sagrado em tensão: uma refere-se à seleção do artista, na qual o sagrado é múltiplo, descentrado, simultaneamente demoníaco e divino; outra se relaciona à seleção do homem religioso, na qual o sagrado adquire caráter mais conservador. Ambas se entrecruzam, misturam-se e confundem-se, enlaçando as tramas aqui propostas. É escolhido, como exemplo, um mito sertanejo que reúne elementos do maravilhoso e do fantástico: o boi aruá. Destaca-se a abordagem do filme de animação *Boi Aruá* (1984), dirigido por Chico Liberato, do qual Elomar participa com a canção-tema Cantiga do Boi Encantado.

Em "Muntemo o Mondengo", o ensaio beira a ficção. Nele, é sugerida a metáfora da viagem, uma viagem de travessia, para a qual são propostos alguns pousos. Um deles refere-se a Portugal. O país do colonizador constitui uma temática nos textos de Elomar, configurada a partir da idealização que dele faz o personagem do tropeiro. São abordadas: as trocas culturais entre Brasil e Portugal e a aproximação com o mundo medieval, atualizado consoante a realidade histórica do sertão, sobretudo, em *Sertanílias*, *romance de cavalaria* e na ópera *sertaneza*. Isso é tecido a partir das tramas do sagrado, ou seja, observando como a consolidação de um estilo arcaico, medieval, é uma estratégia para resguardar determinados valores éticos e estéticos que se contrapõem à dessacralização da arte moderna e desumanização da arte contemporânea. Pousando,

em seguida, na caatinga, ressalta-se o processo de ficcionalização de sua aldeia, o Rio do Gavião, ao modelar uma geografia encantada que inventa o território sertanejo. Estuda-se o diálogo do compositor com a tradição literária, da qual destaco *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e o romantismo de Castro Alves. Numa ponte do sertão para uma geografia fantástica, por fim, observa-se a recorrência de motivos relacionados à construção da ideia do exílio, ligada a uma crítica política e social, ao modo de um manifesto do sertão.

Capítulo 1
Elomar, poeta em tempo indigente

Apois pra o cantadô e violêro
só há treis coisa nesse mundo vão
amô, furria, viola, nunca dinhêro
viola, furria, amor, dinhêro não.

O Violeiro

1 O artista e o homem religioso

O meu encontro com o poeta e músico Elomar Figueira Mello ocorreu em duas circunstâncias distintas, ambas instigantes e desafiadoras. Inicialmente, como leitora e ouvinte, tive um estranhamento com aquela musicalidade arcaica e renovadora, de sonoridade insólita e surpreendente, a exigir tradução e esforço de memória. A necessidade de uma escuta mais apurada e de um estudo da linguagem promoveu meu deslocamento ao sertão da Bahia: cheguei ao Rio do Gavião, município de Caetanos, e conheci o lugar de onde fecunda aquela trama melódica e um artista que marca, de modo singular, a história da música brasileira.

Deparei-me com um autoexilado num sertão de encantos e contrastes; um contador de histórias; pensador que oferta com prazer o imaginário; homem apaixonado, generoso; interlocutor perspicaz para um diálogo sobre a própria obra, cujo projeto

delineia com precisão. Ao mesmo tempo, figura contraditória, pois se enreda na teia que emaranhou, oscilando entre o fascínio do artista pelos mitos, pela riqueza cultural do Brasil sertanejo – onde o sagrado é dionisíaco, arrebatador, plural – e a crença do homem religioso, orientado por um sagrado centrado, fixo, limitado, em sua forma mais apolínea. A coexistência dessas posturas – de artista e homem religioso – me estimulou a investigar, no texto, os paradoxos frequentes daquele discurso.

Inicio compondo uma biografia – aquela possível de ser contada –, lembrando uma de suas canções, *O Peão na Amarração*: "Vô poïano nessa trança/ a vida in descursão". Trago a cantiga de amarração, gênero que possibilita o livre fluir do pensamento, para modelar uma trança na qual emaranho vida, poesia e música.

A partir da ideia das tramas, objetivo configurar os tipos ambivalentes apreendidos da escritura: o artista e o homem religioso, duas máscaras ficcionais, constituindo outra grafia do vivido, inscrita na linguagem e possível de ser lida através dela. A você, leitor, é apresentada uma biografia construída na fronteira entre o factual e o poético, cujos sentidos podem ser ressignificados a cada leitura, uma vez que eles são mobilizados na fluidez da poesia.

Nascido no campo, na Fazenda Boa Vista, propriedade dos avós, situada na região de Vitória da Conquista - Bahia, em 21 de dezembro de 1937, Elomar, aos três anos, por motivo de saúde, vai com os pais morar na cidade, onde permanece até os sete anos. Quando, então, retorna ao campo, vivendo em São Joaquim, Brejo, Coatis do Tio Vivaldo e Palmeira do Tio Kelé, até os 15 anos. É neste período, em São Joaquim, que ouve os primeiros acordes de viola, violão e sanfona; as primeiras estrofes dos cocos e parcelas de cantadores como Zé Krau, Zé Guelê, Zé Tocadô e Zé Serradô; os hinos evangélicos, nas idas com a família à igreja protestante, além de Luiz Gonzaga, Zé do Norte e os seresteiros que lhe chegavam pelo rádio. Foi ainda pelas ondas do rádio que despertou para a música sinfônica – executada por instrumentos ainda ignorados – através de "O Guarani", de Carlos Gomes, na abertura do programa

Hora do Brasil. Mais tarde, por intermédio de amigos, em Vitória da Conquista, amplia o conhecimento sobre história da música ocidental, ouvindo, entre outros, os românticos, os renascentistas Gaspar San, Robert de Visée e Luiz de Milán e peças escritas para alaúde e *vihuela*.

Em 1954, vai para a cidade de Salvador cursar o científico no Colégio 2 de Julho, situado no Palácio Conde dos Arcos. Passa férias no campo, na casa de Mãe Nênê, avó paterna, com quem nutre relacionamento amistoso, porque o perfil de poeta e boêmio causava conflitos familiares. Começa a estudar violão, seu principal instrumento, em 1955. Tem as primeiras e únicas aulas com a professora Heddy Cajueiro, com quem aprende a ler partitura. Aos 17 anos, em idade lírica[1], compõe "Calundú e Cacorê" (peça para violão), as canções "O Samba do Jurema", "Mulher Imaginária" e "Canção da Catingueira", a abertura da ópera *O Retirante* e o "Prelúdio n.º Sexto". A partir dos 18 anos, torna-se concertista de violão clássico, toca peças de compositores como Villa Lobos, Alberto Nepomuceno e, especialmente, os ibéricos e italianos, dentre os quais Enrique Granados, Joaquín Rodrigo, Francisco Tárrega, Moreno-Torroba, Castelnuovo-Tedesco, Fernando Sor e Isaac Albéniz. Até os 25 anos executa, em violão clássico, concertos e músicas de outros compositores. Fazem parte do repertório, ainda, hinos sacros do hinário cristão.

O "Prelúdio n.º Sexto", para violão, é retomado mais tarde, a partir de uma história narrada pelo amigo Turíbio Santos, estudioso da obra de Villa Lobos. Turíbio conta a Elomar sobre a existência de um sexto prelúdio que Villa Lobos compôs, o qual, segundo ele, era mais belo que os outros cinco. No entanto, Villa Lobos perdera a composição. Turíbio delineia duas versões para explicar o evento: a primeira supõe que Villa Lobos, na Espanha, teria dado o "Prelúdio

1 Aos 17 anos, compõe grande parte dos poemas, o que inspira o título do livro *Lira dos dezessete e outras quadras*, inédito.

n.º Sexto" a Andrés Segovia, que o perdeu na Revolução Espanhola, em pleno campo de batalha, de fuzil na mão, numa frente composta por seus contemporâneos Luis Buñuel, Lorca e Picasso. A segunda versão supõe que Villa Lobos, ao remar uma canoa com um indígena num dos igarapés da Amazônia, fora surpreendido por um redemoinho numa curva; a canoa emborca e o prelúdio imerge nas águas do Amazonas. Elomar prefere a segunda versão e compõe o prelúdio em homenagem ao músico: "enquanto Turíbio contava a história, eu já estava viajando com Villa nas águas do Amazonas, compondo a homenagem.[2]"

Elomar destaca a importância que teve para sua formação musical o retorno a Vitória da Conquista, quando interrompe o curso científico, em Salvador, para servir ao exército, em 1956. Assim, conhece com mais profundidade a música nacional urbana, a seresta, o samba tradicional e o tango argentino, junto a amigos, primos, poetas e cantores; entre eles, o poeta Camillo de Jesus Lima (1912 – 1975), de Caetité - BA, para quem, mais tarde, compõe "Incelença para um poeta morto". Naquelas rodas, era comum declamar poemas de Castro Alves, Omar Kayan, Alphonse Lamartine, Rabelo da Silva, Raimundo Correia, Luís de Camões e cantar em serestas Francisco Alves, Noel Rosa, Carlos Galhardo, Vicente Celestino, Augusto Calheiros, Sílvio Caldas, Orlando Silva, Ary Barroso e Mário Lago.

Em 1957, conclui o curso científico em Salvador. No ano seguinte, tenta o vestibular para geologia, não sendo aprovado. No momento em que a bossa-nova – de linha vanguardista e com a qual não se identificava – começa a marcar influência no contexto da música no Brasil, Elomar encontra-se bastante envolvido com a música nos meios intelectuais da cidade. Porém, quando tenta mostrar as composições próprias, os colegas não compreendem e estranham o uso da variante linguística do sertão. Eram mais acessíveis aos

2 História contada por Elomar, no Rio do Gavião, em julho de 2001.

solos de violão, a algumas valsas e às serestas de Sílvio Caldas, Chico Alves, Carlos Galhardo e Orlando Silva que costumava tocar.

Em 1959, é aprovado no vestibular para arquitetura. Conclui o curso em 1964 e retorna a Vitória da Conquista. Entende arquitetura como modalidade artística, concebendo-a desvinculada do poder da construção civil. A proximidade desse ponto de vista sobre edificação e seu projeto musical consiste, segundo fala de Elomar, em ambas persistirem numa linha clássica, embora, em termos da funcionalidade, os projetos arquitetônicos revelem uma abordagem moderna, ficando o clássico restrito à forma. Assim, o trabalho com a arquitetura serve-lhe, principalmente, como meio de sustento, exercendo-o em paralelo à atividade de compositor[3].

Após prestar vestibular para arquitetura, passa brevemente pelos Seminários Livres de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), de linha vanguardista, cujo diretor era H. J. Koellreutter. Elomar desejava cursar composição e regência para escrever partituras para orquestra, o que, desde aquele momento, projetava. Em entrevista concedida a Carvalho Mello (2002), explica o ocorrido e enfatiza que não desejava aprender a compor música culta, pois já o fazia intuitivamente. O *Auto da Catingueira*[4], por exemplo, é esboçado em 1960 e é concebido como ópera, tendência acentuada com a gravação de *Fantasia Leiga para um Rio Seco,* em 1981. Depois de procurar Koellreutter, Elomar apresenta três composições para

3 Elomar concebe mais de 400 projetos de arquitetura na área da Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), grande quantidade de projetos para currais, além do mais divulgado: o segundo templo da Igreja Batista de Vitória da Conquista.

4 Ópera com cinco cantos: "Da Catingueira", "Dos Labutos", "Das Visage e das Latumia", "Do Pidido" e "Das Viola da Morte", além de uma abertura denominada Bespa. Gravada em 1983, na sala da Casa dos Carneiros, e publicada pela Gravadora e Editora Rio do Gavião, em 1984. Acompanha um livro com introdução e comentário crítico de Ernani Maurílio, ilustrações internas de Juarez Paraíso e capa e contracapa de Juraci Dórea, da série "Cancelas".

violão – "Serestas, a exemplo"[5] – a uma banca constituída por oito professores e músicos; entre eles, Ernst Widmer. Aprovado, ingressa nos Seminários sem prestar vestibular, gerando conflitos entre os alunos. A passagem pelos Seminários foi realmente breve, não assiste a mais do que quatro aulas com o professor Iulo Brandão e a uma com o próprio Widmer. Este menciona dificuldades da escola em dispor de um professor para ministrar-lhe aulas exclusivas, pois não acompanhava os demais estudantes, uma vez que desconhecia completamente teoria musical. Soube, também, de comentários dos colegas relativos à dispensa do exame vestibular para a obtenção da vaga. As circunstâncias expostas por Widmer foram entendidas por Elomar como um convite para desligar-se dos Seminários. Desse modo, a passagem pela escola é apenas aspecto biográfico, não exercendo maiores influências sobre sua formação musical.

2 Viola, furria, amor, dinheiro não

A figura do vaqueiro-cantador e menestrel que Elomar afirma em apresentações, nos teatros do Brasil, a partir de 1975, os fortes laços com a caatinga e a exaltação dos valores do campo, em detrimento dos avanços da tecnologia moderna, produziram mitos em torno do artista. Esses mitos foram construídos, principalmente, pela imprensa jornalística das décadas de 1970 e 1980, período em que projeta sua música, ficando mais conhecido por uma elite intelectual. Nas universidades, participa de algumas jornadas acadêmicas e apresenta vários concertos. Nos jornais da época, leem-se títulos como "Elomar, não vem de bode que não pode" (Moraes, *Canja*, 1980); "Longe desse insensato mundo" (Rónai, *Jornal do Brasil*, 1986), "Elomar na tevê, quem diria" (Rónai, *Jornal da Bahia*, 1986), além da referência às suas constantes declarações de abandono dos palcos,

5 Composição não registrada em disco.

registradas desde aquele período: "Cantador abandona os palcos" (Eitelvein, *Zero Hora*, 1985).

Em verdade, não abandona o palco. É desse lugar cênico que reafirma a consciência política do Estado do Sertão. Entretanto, o teatro continua sendo um espaço contraditório: através dele divulga o trabalho e renova o público ouvinte e apreciador de suas canções, mesmo esquivando-se da tendência comum em fazer da imagem espetáculo. Devido ao considerável número de admiradores, permanece nos palcos e exerce com maestria a atividade de cantor e cantador; à performance teatral alia uma voz singular, agreste, solene, de timbre grave, responsável pela dramaticidade que imprime marca e estilo próprios à execução das composições. Apesar disso, enfatiza sempre o desejo de somente compor e deixar a outrem a execução das obras. No entanto, passa a desempenhar função distinta da de músico e compositor, assumindo também o lugar de produtor de seus discos lançados por editora própria.

Elomar apresenta várias cantorias e concertos, desde o final da década de 1970, pelos palcos do Brasil, alguns gravados em discos. Entre eles: *Parcelada Malunga* (1980), com Arthur Moreira Lima[6]; *Consertão* (1982), com Paulo Moura, Heraldo do Monte e Arthur Moreira Lima; *Cantoria* (1984), com Xangai, Vital Farias e Geraldo Azevedo; *Concerto Sertanez* (1988), com Turíbio Santos e Xangai[7]; *Elomar em concerto* (1989), com regência e direção musical de Jaques Morelenbaum. *Dos confins do sertão* (1987) recebe prêmio de melhor disco estrangeiro não europeu no Festival de Música Ibero-americana, realizado na Alemanha, e foi produzido pela gravadora alemã Trikont. Contém encarte com as canções traduzidas para o alemão por Wlrike Wallis. Em *Cantoria Brasileira* (2002), com Pena Branca,

6 Com participações de Zé Gomes, Heraldo do Monte e Xangai. Gravado ao vivo no Teatro do SESC, em São Paulo.

7 Com participação de João Omar. Gravado ao vivo no Teatro Castro Alves, em Salvador.

Renato Teixeira, Teca Calazans e Xangai, recupera canções consagradas pelo seu público.

O concerto *Cenas Brasileiras,* projeto "Cancioneiro e Lírica", de 1998, viaja por algumas cidades brasileiras e possibilita ao compositor trabalhar com os maestros Jorge Nunes, Paulo Torres, Fábio de Oliveira, Joaquim Jayme, Eduardo Ribeiro e Helena Herrera. Apresenta três cenas de óperas: "A Noiva", de *A Casa das Bonecas*; "A Leitura", de *A Carta*, e "Dança de Ferrão" (apresentada no Concerto *Cenas Brasileiras*, em 1998), de *O Retirante,* compondo o concerto 51 pessoas, entre orquestra, cantores líricos, coral e dançarinos, com regência de João Omar e direção do próprio Elomar. Em outubro de 2004, no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília, apresenta, pela primeira vez, uma ópera completa, *A Carta*, com regência de Enrique Morelenbaum. Composta em quatro cenas, *A Carta* pertence à pentalogia "Bespas Esponsais Sertana", que reúne cinco óperas de pequeno porte, de gênero trágico. Conforme Elomar, em texto datiloscrito, essa pentalogia – traduzida como "vesperais de casamento no sertão", numa aproximação do "sertanês", do vernáculo e de um latim licencioso – "trata de cinco relatos trágicos de casamentos fracassados ainda no limiar dos vesperais por motivos de morte, rapto de noiva ou traição".

O projeto Cantoria teve início em 1984, no Teatro Castro Alves, em Salvador, e foi registrado em três discos: *Cantoria 1* e *Cantoria 2* (1984) e *Cantoria 3* (1995), este com momentos solos de Elomar. O projeto viaja pelo Brasil e populariza algumas canções, a exemplo de "Arrumação", uma das mais conhecidas no Sul do Brasil. Em Salvador, Bahia, o público de Elomar é limitado, se comparado, quantitativamente, com cidades como São Paulo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro, onde chega a tocar em algumas rádios e participa de programas televisivos de projeção local e nacional[8].

8 Elomar participa do programa *Ensaio*, da TV Cultura, em 1994, e do programa *Arrumação*, da TV-Minas, apresentado por Saulo Laranjeira. O Instituto de Radiodifusão Educativa

A diferença de público, nas distintas cidades brasileiras, relaciona-se com as políticas culturais vigentes e, possivelmente, com a diversidade das tradições culturais das cidades e interiores do Brasil. Na área musical, a Bahia é precursora em movimentos artísticos e culturais que se disseminam por todo o país e também internacionalmente. No entanto, o mercado da música e as políticas culturais de Salvador e do estado investem de modo massivo no espetáculo do Carnaval para a expansão do turismo local. Desse modo, produções como as de Elomar, ou mesmo das culturas dos sertões da Bahia, são invisibilizadas. Ademais, as obras do artista exigem um trabalho de leitura e audição que a torna menos acessível às dinâmicas de fruição da música na contemporaneidade.

Em Vitória da Conquista, ao contrário, cidade com clima diferenciado da capital, Salvador, os concertos de inverno de Elomar, de periodicidade anual, solidificam-se. O público conquistense possui tendência ufanista e, apesar de se distinguir pela proximidade com o compositor, ainda mitifica a sua figura. Esses concertos têm grande público e contam, no histórico, com participações de cantores e músicos convidados de outros estados do Brasil, como as cantoras líricas Luciana Monteiro de Castro e Sílvia Klein, o cantor lírico Lucas D'Oro e o Quinteto da Paraíba.

Diante do contexto atual que caracteriza a indústria do entretenimento na Bahia, é valido ressaltar que a música de Elomar não estaciona nas décadas de 1970 e 1980, quando surge no cenário musical e é considerada pela crítica uma produção inovadora e revolucionária. Visando a demarcar um lugar de artista

---

da Bahia (Irdeb) e a TV Educativa (TVE) da Bahia realizam, em 1989, o documentário *Elomar em Sertania*, produzido por Antonio Carlos Limonge. Em 1984, a Rádio Educadora da Bahia apresenta longa entrevista com o compositor, realizada por Perfilino Neto. Em 2003, inicia-se o programa *Brasilerança*, apresentado por Xangai, na Rádio Educadora da Bahia e na TVE, colocando em circulação um repertório de músicas regionais, muitas vezes incluindo composições de Elomar, que esteve presente no programa da rádio, em 21 de agosto de 2005.

independente e maldito diante das produções massivas, Elomar adota independência e pobreza como ideais simbólicos do violeiro, modelo de artista representado em uma das canções: "Tive muita dô de num tê nada/ pensano qui esse mundo é tudo tê/ mais só dispois de pená pela istrada/ beleza na pobreza qui é vim vê" ("O Violeiro").

Foi ressaltada a interpretação por Elomar das próprias composições, a solenidade que a elas empresta, o travor da voz e a dramaticidade com que as realiza. É raro, porém, Elomar cantar músicas de outros compositores. Costuma, às vezes, tocar alguns tangos e já participou em discos de amigos, cantando canções ou executando o violão. Como exemplos: "Festa de Moirão" e "Não tou só na natureza", no disco *A música de Fábio Paes* (1994); "Aboio Apaixonado", no disco *Roze* (1984); canto e arranjo em "A jangada voltou só", de Dorival Caymmi, em seu *songbook*; "Cantar de Faxina", no disco *Toques e Cantares* (2004), do Projeto Nação Potiguar, e "Introdução – Finado Tóta", no álbum *Nó* (2015), da Bandavoou.

Suas composições foram gravadas por artistas populares como Israel Silveira, Doroty Marques, Diana Pequeno, Amelinha, Francisco Aafa[9], Edigar Mão Branca, Paulinho Pedra Azul, Ubiratan Ferraz, Roberto Bach, Elba Ramalho, Fagner e outros, com interpretações das mais diversas. Destaque – em meio aos intérpretes populares – para Xangai, Dércio Marques, Saulo Laranjeira, entre as vozes masculinas, e Roze e Andréa Daltro, entre as femininas.

Em 1978, o cantador Xangai, num compacto simples, grava "Clariô". Interpreta, em 1983, o personagem Cantador do Nordeste, da ópera *Auto da Catingueira*. Em 1986, grava o disco *Xangai canta cantigas, incelenças, puluxias e tiranas de Elomar*, tendo como convidados Elomar e João Omar. O intérprete lança um olhar técnico sobre a obra elomariana, caracterizado pelo rigor e criatividade na

9 Em 2004, Francisco Aafa, artista conhecido pela interpretação de "Arrumação" no disco *Cantoria 2*, grava um disco só com composições de Elomar: *Cantada do Sertanez de Elomar.*

prática de interpretação vocal. Como outros cantadores populares, altera a estrutura composicional, dilui a solenidade de algumas composições, atualiza e renova a obra, inserindo, desta maneira, a visão criativa peculiar a cada intérprete. Nota-se a atenção de Xangai com a variante linguística do sertão, da qual tem amplo conhecimento, imprimindo no canto o necessário acento regional. O cantador demonstra familiaridade com a linguagem sertaneja quando verte para o dialeto da caatinga os diálogos da peça teatral *Divinas Palavras*, de Ramón del Valle-Inclán[10].

Por se tratar de textos de difícil domínio, tendo como primeiro obstáculo o dialeto, é comum encontrar lapsos ou descuidos na reprodução da linguagem regional entre os cantores populares. Um exemplo é o arcaísmo "lũa", registrado por Elomar. Muitos cantores não realizam a pronúncia da palavra com o som nasal, modificando a sonoridade do texto poético-musical, em versos como "mãe lũa magrinha qui está no céu/ será qui cuano eu chegue in minha terra/ aina vô incontrá o qui é meu" ("A Pergunta"). Noutras circunstâncias, a desatenção com o texto pode ocasionar alterações no sentido do verso. Os intérpretes de "O Violeiro", por exemplo, incorrem no seguinte erro: "Vô cantá no *canto de primeiro* (grifo nosso)/ as coisa lá da minha mudernage", quando os versos originais são: "Vô cantá no *cantori primeiro* (grifo nosso)/ as coisa lá da minha mudernage", trocando o vocábulo "cantori" por "canto", ou seja, a ação de cantar pelo local onde são realizadas as cantorias, denominado de "cantori".

A interpretação de Dércio Marques é também destacada. O músico e cantador grava, em 1977, "Curvas do Rio", no álbum *Terra, vento, caminho*. Participa de vários concertos de Elomar, bem como da gravação de *Na Quadrada das Águas Perdidas* (1978). Na ópera *Auto da Catingueira,* interpreta o personagem Tropeiro Chico das Chagas.

---

10 Xangai participa ainda da composição e direção musical da peça. Dirigida por Nehle Franke, estreou no Teatro Gregório de Matos, em Salvador, no ano de 1997.

No Festival MPB-80, da Rede Globo, apresenta "O Peão na Amarração", canção que fica entre as finalistas e sofre boicote, acompanhada pelas vaias da plateia. Embora incorra em alguns lapsos de pronúncia do dialeto, o desempenho de Dércio Marques é marcado por um olhar sensível sobre a obra, pelo sabor lírico da voz e primorosa execução da música.

Saulo Laranjeira, por sua vez, acentua o tom dramático e eloquente das composições de Elomar; enquanto Roze, também familiarizada com o dialeto catingueiro, com voz agreste, dá o acento regional e nos remete, de imediato, para a circunstância da qual falam as canções: o sertão. Bela e lírica é a voz de Andréa Daltro que se confunde com o som da flauta na abertura da ópera *Auto da Catingueira*, em "Bespa", numa marcante e singular encenação de Dassanta, distinguindo-se da representação deste personagem pela atriz Sônia Penido, no Recitativo.

Os lapsos na pronúncia do dialeto são raros nas interpretações dos cantores líricos, como Luciana Monteiro de Castro, Francisco Meira e Lílian Assumpção, de *Cenas Brasileiras*. No entanto, deparam-se com outra dificuldade: adequar a impostação da voz à melodia da linguagem agreste das árias e óperas de Elomar. Isso é exigido pela própria configuração das obras. No que tange à musicalidade, é necessário, também, tecer comentário. Como observa Carvalho Mello (2002) sobre a peça "Dança de Ferrão"[11], da ópera *O Retirante*, a música de Elomar ressalta elementos da cultura popular e uma boa execução instrumental deve acentuar tais referências, para que as formas estilizadas não pareçam execuções mal realizadas.

Destaca-se João Omar de Carvalho Mello, regente e compositor formado pela Escola de Música da UFBA. Acompanha o pai Elomar, tocando ao violão, desde os nove anos e, profissionalmente, a partir dos quinze anos. É importante pesquisador da música de Elomar

11 Apresentada no concerto *Cenas Brasileiras*, em 1998.

e responsável pelo resguardo do arquivo de Elomar, em Vitória da Conquista, à frente da Fundação Casa dos Carneiros. Como explica, sua função junto ao compositor é:

> [...] de copista e revisor, praticamente, além de músico executante. Eu passo a limpo partituras, faço revisões de notas quando há algum vacilo, pois são muitas notas. Eu tenho que revisar várias vezes, distribuir, separar, enfim, é o trabalho que um copista faz para orquestra. Além disso, às vezes também executo peças de violão. É um trabalho de assistente (Val, 1998).

Em 1992, para apresentação de "Bespa", peça do *Auto da Catingueira*, João Omar (violão), Cândida Lobão (violoncelo) e Elena Rodrigues (flauta) formam a Camerata Kaleidoscópio[12]. A intenção, segundo João Omar, é "trazer novos instrumentos e novas formações; [...] ser como um caleidoscópio, que não se repete nas formas, está sempre mudando". Elomar, após aquela apresentação, escreve outros arranjos para os instrumentos citados e a Camerata passa a se apresentar nos seus concertos e de modo independente, fazendo adaptações e tocando outras peças com repertório de perfil erudito e popular. O trabalho dá prosseguimento à formação musical de 1984 para a execução da ópera *Auto da Catingueira*, com Elomar no violão, Jaques Morelenbaum no violoncelo e Marcelo Bernardes na flauta. Integram a camerata, além dos músicos da primeira formação, Marcos Roriz e Ocelo Mendonça (violoncelo). Entretanto, Elomar tem se apresentado por cidades brasileiras acompanhado de outros músicos; com a mesma formação e, algumas vezes, presença de um ou dois cantores líricos.

12 O termo camerata refere-se à redução de uma orquestra. Camerata é a denominação de um grupo de nobres e músicos que se reuniam na casa do conde Giovanni de Bardi, em Florença, por volta de 1573-87, para discutir poesia, música e ciências, do qual resultaram as primeiras experiências em ópera, conforme *Dicionário Grove de Música*.

*

A criação musical de Elomar é dividida em duas vertentes: a primeira refere-se às canções, com características líricas, épicas e dramáticas que constituem o cancioneiro[13]. Este inclui referências a gêneros nordestinos (puluxia, parcela etc.), remodelações de gêneros da lírica medieval (cantiga de amigo, de amor e de escárnio e maldizer), além de samba[14], valsas, serestas, tango e uma rumba em parceria com Camillo de Jesus Lima. A denominação de cancioneiro pode remeter simplesmente a um livro de canções, conforme significado comum na área musical. No entanto, Elomar, referindo-se ao cancioneiro, enseja filiar as canções à linhagem dos menestréis, jograis e poetas do medievo. Para tanto, acrescenta ao sentido do cancioneiro uma coleção da antiga poesia lírica galego-portuguesa e provençal.

As canções – pelo domínio da linguagem e recursos literários e sonoros, unidos à inventiva de Elomar – demonstram complexidade na poética e no delineamento dos acordes do violão, antecipando uma tendência pela qual enveredou: a da música orquestral e sinfônica. Por não haver estudado teoria musical, o compositor segue a tendência de modo intuitivo e original, vindo, posteriormente,

13 O compositor refere-se, nas entrevistas, a um caderno do cancioneiro já selado, com cerca de 80 canções. Porém, não o encontrei nos arquivos em Vitória da Conquista. A quantidade de canções na discografia – excluindo aquelas gravadas como canções, mas que pertencem às óperas e às antífonas – é em torno de 50 peças. Possivelmente, há algumas inéditas em seu arquivo, gravadas em fitas cassete, e outras guardadas na memória.

14 O "Samba do Jurema" é o primeiro do gênero composto por Elomar e interpretado por Xangai, em *Lua Cheia, Lua Nova* (1990). Jurema, segundo informou-me o compositor, é o nome de um bar localizado próximo à casa da avó, Mãe Nenê, que costumava frequentar, junto com amigos, à época das serestas, por volta dos 17 anos de idade. Elomar referiu-se, em diálogo gravado, a outro samba, "Naquela Favela", do qual recitou os primeiros versos: "Naquela favela/ lá longe distante/ eu vejo a mão dela/ pra mim acenando adeus/ Na noite passada/ na rua deserta/ de tua morada/ passei a chorar/ depois que tu foste/ ó quanta maldade [...]".

a compor direto em partitura para orquestra. Segundo crença pessoal, por intermédio e inspiração de Deus, quem o iniciou na escrita orquestral. Entende o fato de as canções apontarem uma vertente sinfônica como "saudade da orquestra". Carvalho Mello (2002) observa que há, nas canções, a elaboração intelectiva de um discurso musical que singulariza o uso do instrumento – no caso de Elomar, o violão – e demonstra uma predisposição para a música operística.

À segunda vertente pertencem os concertos – para violão e orquestra; para piano e orquestra e para sax alto e piano –, peças para violão solo, antífonas, galopes estradeiros e as óperas. Grande parte dessas produções ainda não foram gravadas. Quanto às óperas, algumas são menos extensas e outras, como *O Retirante*, chegam a ultrapassar duas horas de duração. O compositor costuma dar títulos às árias[15] que, geralmente, são executadas por conjunto instrumental formado por um violoncelo, um ou dois violões e uma flauta[16].

Na década de 1970, ao iniciar as primeiras gravações, incentivado por insistentes amigos, o compositor apresenta-se para o público ao estilo do cantador tradicional ou menestrel. Diferentemente de um cantor – cujas apresentações espetacularizam o *show* –, o cantador, em suas apresentações cênicas, traz à memória a figura do narrador arcaico, poeta popular ambulante acompanhado por instrumento musical. Câmara Cascudo (2000) associa o cantador ao aedo, da Grécia, ao rapsodo ambulante dos Helenos, aos menestréis, trovadores e mestres-cantadores da Idade Média, porém o menestrel tem função passiva, pois, em geral, não compõe poemas, apenas os declama. Elomar configura-se, sobremaneira,

---

15 Como exemplo, "Não me deixe só" – subtítulo Ária da Camarinha – da ópera *De Nossas Vidas Vaporosas*.

16 A alternativa da formação camerística deve-se ao alto custo da contratação de uma orquestra, o que se torna inviável com produção independente.

como trovador ou jogral, uma vez que, além de compor os textos, também os executa.

Reafirmo que o vocabulário utilizado pelo compositor – cancioneiro, menestrel, cantiga de amigo etc. – é um modo de filiar as composições a determinado tempo, arcaico e clássico. Embora retome formas do passado – especialmente no que tange à construção da linguagem –, o poeta as renova, imprimindo caráter original às composições. Desse modo, o retorno ao passado não caracteriza mero saudosismo e, sim, recurso retórico e estilístico, inovando tanto o texto verbal quanto o musical. *Das Barrancas do Rio Gavião*, de 1973, *Na Quadrada das Águas Perdidas*, de 1978[17], e *Cartas Catingueiras*, de 1983, o primeiro gravado pela Philips e os dois últimos pelo selo independente Rio do Gavião, contêm grande parte das canções.

Vinícius de Moraes apresenta o disco *Das Barrancas do Rio Gavião* (1973) e refere-se a Elomar como "príncipe da caatinga", mostrando-se inclinado a pastorear estrelas, na "plantação particular" do território celeste da Fazenda Duas Passagens. Para Vinícius, parece disparate o nome do compositor conter o sufixo "mar". Esse registro aparentemente obtuso encontra sentido, talvez, quando Elomar desenha arranjo trágico para "A jangada voltou só", de Dorival Caymmi. Com isso, aproxima a catástrofe do mar – os pescadores que saem na jangada para pescar e não retornam – com a realidade do sertão, a musicalidade agreste, a desolação da seca, o drama dos sertanejos que também partem em retirada e não mais retornam à terra natal.

Em *Das Barrancas do Rio Gavião*, são gravadas as canções "Cantiga de Amigo", "Joana Flor das Alagoa", "Cavaleiro do São Joaquim", entre outras. Uma das faixas, "O Pidido", pertence à ópera *Auto da Catingueira*. Disponibilizado em CD desde 1996, é

17 Prêmio de melhor disco da década de 1970, conferido pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), em 1980.

distribuído através da gravadora Philips. A apresentação de Vinícius, segundo Elomar, foi o que permitiu maior visibilidade do seu trabalho naquele momento da música brasileira, visto que dois fatores dificultavam a recepção da sua música: o obstáculo da linguagem e o fato de ser compositor nordestino, sertanejo e regionalista.

Antes disso, em 1968, Elomar grava o primeiro compacto simples[18], com as canções "O Violeiro", executada ao violão, e "Canção da Catingueira", com arranjo de Remo Usai. Em "O Violeiro", é representado o modelo de artista que perpassa o projeto artístico, principalmente, na fase das canções: o do violeiro ou cantador, cujo instrumento de trabalho é a viola[19]. Este violeiro recorre, no ato da performance, a um saber oral que depende da capacidade de improvisação e do conhecimento específico de um conjunto de regras e diferentes estilos (parcela, martelo etc.). No início do século XX, no interior do Nordeste brasileiro, as cantorias eram reuniões nas quais poetas encenavam um desafio: a partir de um mote, cada qual estruturava, em versos, histórias que entretinham a platéia por toda a noite, ou mesmo por vários dias. A caracterização do violeiro, na canção de Elomar, remete ao tempo em que a atividade era frequente no sertão.

É possível enumerar uma linhagem de poetas, repentistas, tocadores de sanfona e cantores populares com os quais Elomar teve contato na infância, em São Joaquim. Entre eles, destacam-se Vivi-do-Angico, Aleixo, Domingos Minrés do Panela, Juca da Lira do Poção, Negolinha, João de Carrim, Agavino da Lage de Baixo e os já citados Zé Krau, Zé Guelê, Zé Tocado e Zé Serradô. Em "O Violeiro",

18 Em 1967, um ano antes desta gravação, Israel Silveira grava, num compacto simples, as canções de Elomar "O Robô" e "Mulher Imaginária".

19 Câmara Cascudo, em *Vaqueiros e Cantadores*, registra também a rabeca como instrumento da cantoria.

são afirmadas a seriedade e a ética desses artistas, uma vez que figuravam àquela época como vadios, vagabundos e ociosos:

Vô cantá no cantori primeiro
as coisa lá da minha mudernage
que me fizero errante e violeiro
eu falo sero e num é vadiage
e pra você qui agora está me ôvino
juro inté pelo Santo Minino
Virge Maria qui ôve o qui eu digo
se fô mintira me manda o castigo

Apois pra o cantadô e violeiro
só há treis coisa neste mundo vão
amô, furria, viola, nunca dinhêro
viola, furria, amô, dinhêro não

Cantadô de trovas e martelo
de gabinete, ligeira e moirão
ai cantadô já curri o mundo inteiro
já inté cantei nas portas de um castelo
de um rei qui se chamava de João
pode acreditar meu companheiro
dispois de tê cantado o dia inteiro
o rei me disse fica eu disse não

Si eu tivesse di vivê obrigado
um dia iantes dêsse dia eu morro
Deus fez os homi e os bicho tudo fôrro
já vi iscrito no Livro Sagrado
qui a vida nessa terra é u'a passage
e cada um leva um fardo pesado
é um insinamento qui derna a mudernage
eu trago bem dent' do coração guardado
Tive muita dô de não tê nada
pensano qui esse mundo é tudo tê
mais só dispois de pená pela istrada
beleza na pobreza qui é vim vê
vim vê na procissão o lôvado seja

o malassombro das casa abandonada
coro de cego nas porta das igreja
e o ermo da solidão das istrada

Pispiano tudo do começo
eu vô mostrá como faz um pachola
qui inforca o pescoço da viola
rivira toda a moda pelo avesso
e sem arrepará se é noite ou dia
vai longe cantá o bem da furria
sem um tustão na cuia o cantadô
canta inté morrê o bem do amô

A ética é legitimada pelas experiências adquiridas em andanças migrantes e delas emergem a riqueza do poeta: do vivido extrai a substância necessária à poesia que lhe constitui a própria vida. Por riqueza, entende-se conhecimento imaterial, o qual, por outro lado, garante-lhe a sobrevivência. O verso "beleza na pobreza é qui vim vê" representa, simultaneamente, dor e festa, alegria e penar, liberdade e pobreza, comunhão e solidão, beleza e deserto, amalgamando sentidos antagônicos.

Um dos textos ao qual os cantadores recorrem – muitos deles, inclusive Elomar, são capazes de reproduzir longos trechos de memória – é a *Bíblia*. Citar passagens revela sabedoria e erudição, no desafio entre cantadores. O violeiro parece considerar o mundo insignificante, vazio, ilusório e efêmero, em oposição à terra paradisíaca, prometida ao homem para toda a eternidade. É interessante observar que os valores, definidos na seguinte ordem de prioridade: "viola, furria[20], amor, dinheiro não", colocam-no num lugar intermediário entre o mundo profano, regido pela viola, pela festa, e a promessa do paraíso, que pressupõe uma atitude de

20 Aférese de "alforria", com o sentido de liberdade.

desprendimento das coisas materiais e onde vigora o amor, como o maior valor cristão.

Quanto à "furria", o violeiro é o maior representante, por acreditar que a liberdade é o bem mais precioso legado ao homem por Deus, ensinamento aprendido no Livro Sagrado. Ainda que um dos palcos de encenação seja o castelo real, não aceita ficar sob o jugo de outro homem. Ao rei, nega a permanência no castelo, vez que mais significativa é a riqueza do conhecimento adquirido pela experiência. Por conta do saber que domina e da capacidade de tradução para a linguagem artística, o violeiro, mesmo desprovido de bens, garante o trânsito num lugar de poder onde impera o dinheiro, embora nele não queira permanecer.

Há uma sugestão de que o castelo fique no reino utópico de Portugal, à época da dinastia joanina. Em suas andanças, o violeiro teria estado naquele lugar, distante no tempo e no espaço. No entanto, opta pela vida errante, em liberdade, sem nenhuma amarra que o aprisione, a não ser a própria vida tirana. A "furria"[21], sinônimo de liberdade, é, certamente, o valor maior, bem como a pobreza, suportes com os quais pode desamarrar o canto.

O violeiro refere-se, ainda, à figura de um cantador "pachola", ou seja, um tipo pedante, arrogante, que intenta mostrar conhecimento revirando pelo avesso, com a viola, as modas ou canções. Utiliza-se de artimanhas e jogos com a linguagem, transformando e transgredindo as regras da cantoria.[22] Essa inventiva do canta-

---

21 Ver, sobre a liberdade do cantador, Jerusa Pires Ferreira, em *Notas sobre "O trovador Kerib"*. Cito, ainda, trecho do poema "A Festa da Maricota", de Patativa do Assaré: "Eu me chamo João Moiriço,/ Neste mundo o meu serviço/ É cantá e tocá viola./ Vivo cantando no pinho,/ Livre cumo um passarinho/ Que nunca entrou na gaiola".

22 No texto verbal e musical, Elomar também faz isso. No que se refere à linguagem, exemplifico com o trava-língua do *Auto da Catingueira*, no qual joga com os signos e sonoridade das palavras, complicando e dificultando a apreensão das sentenças: "Só na iscada dũa igreja/ labutei cũa duza um dia/ cinco morrêro d'inveja/ treis de avêcho, um de agunia/ matei os bichos cum mote/ qui já me deu treis mulé/ é a históra dum cassote/ cum cuati e cum saqũé/ o cassote com um pote/ cuô pru cuati um café/ iantes ofereceu

dor pachola instala uma ambiguidade, porque o sentido do revirar as modas pelo avesso relaciona-se à modificação de um padrão/gênero estabelecido. O avesso constitui um antagonismo, o que revela o aspecto profano da criação. Entretanto, ele é quem canta, em suas migrações, os bens sagrados da liberdade e do amor, livre das amarras do tempo e do dinheiro que o escravizariam.

Em "O Violeiro", vê-se, além do sagrado cristão, nas citações de Jesus e da Virgem Maria, também o sagrado popular e pagão, ao referir-se às casas abandonadas que passam a ser moradas de espíritos "malassombrados". A canção, enfim, é expressiva dos valores artísticos destacados por Elomar e da ambiguidade que se configura na obra entre profano e sagrado.

3 Lugares de saudade, lugares de exílio

Vitória da Conquista – situada a sudoeste da Bahia, em região antigamente conhecida por "Sertão da Ressaca" – sustentou-se, por longo tempo, da atividade agropecuária, em paralelo à agricultura de subsistência. Devido à localização privilegiada, entre o litoral e o Rio São Francisco, foi passagem de tropeiros e rota de comércio com Salvador e Recôncavo. Habitaram a região, também, indígenas Imborés e Mongoiós. Registra-se, já em 1817, a presença de negros trazidos como escravos, oriundos de diversos lugares da África e de distintas etnias. Quanto aos europeus, conforme Pereira de Aguiar (1998), predominaram os portugueses, apesar da presença de franceses e italianos.

Nas primeiras décadas do século XX, a cultura agrária e os valores tradicionais do sertão persistem, especialmente nas vilas,

---

um lote/ num saco pra o saqũé/ o saqũé secô o pote/ dexô o cuati só cũa fé/ di qui dent' do tal pote/ inda tinha algum café/ e xispô sambano um xote/ o inxavido do saqũé/ qui cuati quá qui cassote/ boto o bico e bato um bote/ o qui é qui o saqũé qué/ĩantes porém aviso/ sô malvado num aliso/ triste ô filiz é o cantadô/ queu aponhá pra dá o castigo/ apois quem canta cumigo/ sai difunto ô sai dotô".

localidades afastadas do centro da cidade em contínuo crescimento. No período, em São Joaquim, é constituída a base da formação educacional de Elomar. Em 1940, são construídas as rodovias federais (BA-116 Rio-Bahia) e estaduais (BA-262 e BA-415) que hoje cortam a cidade. Em 1970, inicia-se a expansão industrial, alterando o quadro socioeconômico da cidade, com a fundação do Distrito Industrial dos Imborés. No mesmo ano, implementa-se a monocultura do café, o que modifica as relações de propriedade e o uso da terra.

Como em vários recônditos do Brasil, a confluência étnica é determinante para o processo de formação cultural de Vitória da Conquista, destacando-se o aspecto religioso. Atualmente, a cidade possui vários templos e crenças religiosas provenientes da convivência das etnias que configuram a base histórica. Nesse sentido, apresenta uma religiosidade de caráter sincrético e uma parcela significativa de protestantes. Elomar, porém, declara que hoje não se vincula a nenhuma instituição religiosa. Quando o fez, na infância, diz ter sido por medo do inferno, ao que parece, mitificado pelos adultos.

Todavia, os princípios religiosos do protestantismo, crença da família por parte da mãe, constitui-se em sólido alicerce para a sustentação da vida e construção das imagens poéticas. Costuma afirmar o valor da crença em superioridade à instituição religiosa, demonstrando um fascínio pelo tema do sagrado das diversas culturas. Refere-se a Deus como expressão de bondade e amor, entretanto, concebe Deus a partir do Velho Testamento, cujas leis são severas e impositivas aos homens. Vê na *Bíblia* a expressão da verdade absoluta, superior e inquestionável, muitas vezes, contrária à verdade sociológica. Desse modo, o sagrado que configura nos textos é, sobretudo, protestante, distinto do católico, especialmente pela crítica do protestantismo à idolatria. Contudo, não nega o lugar do intelectual, a postura pensante e independente do artista. Este constitui um dos seus paradoxos.

*

Desde a década de 1980, Elomar divide-se entre duas fazendas no semiárido do Sudoeste da Bahia: *Gameleira*, conhecida como Casa dos Carneiros, situada na região da Gameleira, Serra da Tromba, município de Vitória da Conquista; e *Duas Passagens*, atravessada pelo Rio do Gavião, no interior do semiárido, na região da Serra da Carantonha, próxima à Chapada Diamantina, município de Caetanos. Em 2005, adquire a *Lagoa dos Patos*, novo exílio, localizada no município de Livramento de N. Sra. de Brumado. Nesses lugares, misturam-se instrumentos do músico (cadernos, partituras, violão, flauta, piano, violino e computador) com os utensílios do vaqueiro (facões, rifles, botas, chapéus-de-couro) e as ferramentas do intelectual (livros de astronomia, literatura e religiosos, enciclopédias etc.), organizados de modo peculiar, compondo o perfil múltiplo do artista.

A preferência pela morada no campo, pelo que chamou de exílio, o Rio do Gavião, em "Canto de Guerreiro Mongoió", e a "fobia irrecuperável" aos meios de comunicação favoreceram a construção da figura de Elomar como um "bicho-do-mato", que não se adequa à vida das cidades. As reportagens sobre o compositor na mídia jornalística acentuam a aura em torno do poeta do sertão, denominando-o de "príncipe da caatinga", "cavaleiro misterioso", "trovador místico". A cristalização desses mitos, ao tempo em que dissemina histórias irreais relacionadas ao compositor[23], também obscurece a percepção de seu projeto artístico. Por outro lado, o que passa a ser conhecido e amplamente divulgado é o mito Elomar e não a obra.

---

23 Entre eles, o comentário de que teria construído o seu primeiro violão, feito por moradores de Vitória da Conquista. Episódio esclarecido pelos pais de Elomar, em entrevista para o documentário *Elomar em Sertania*, da TVE - Bahia, de 1986.

Torna-se necessário acentuar que o radicalismo dos seus discursos nas entrevistas e mesmo nos palcos, onde se nota uma tendência purista, antiamericanismo e atitude por vezes conservadora, só encontra significação quando relacionado aos projetos literário e musical, porque o artista e o homem religioso estão em constante tensão. Esses depoimentos, entretanto, colaboram na reafirmação da figura mítica, através do emprego do linguajar e das indumentárias características do vaqueiro, que utiliza cotidianamente. Tudo isso em meio a um vocabulário erudito e apocalíptico, construção que se coaduna com a figura do menestrel colocada em circulação. Hoje, o compositor apresenta-se como operista, agregando o paletó à vestimenta do vaqueiro, preservada no uso do chapéu, das botas e do dialeto catingueiro.

Elomar poderia dispor de variado arsenal linguístico, pois, além do domínio da linguagem sertaneja, conhece não só o português clássico e o latim, através da leitura de Cícero, Ovídio, Virgílio, das fábulas de Fedro e de Esopo, mas também línguas estrangeiras como o espanhol, o inglês e, principalmente, o francês. Leu, no original, autores como Victor Hugo, Rousseau, Baudelaire, Lautréamont, Flaubert, Verlaine, John Milton, Lord Byron, além de Cervantes e Calderón de la Barca.

O compositor, porém, ao empregar o dialeto catingueiro, visa a construir, a partir da consciência dramática da linguagem, uma poética enraizada no sertão para projetar a utopia de uma sociedade mais coesa, que valoriza os próprios símbolos culturais. Diante disso, o contato inicial do ouvinte com o texto promove estranhamento que, por vezes, se limita a mero preconceito linguístico. Elomar, com esse procedimento, atesta uma linguagem não despojada e nem simplista, como o senso-comum tenderá a ver, mas detentora de intenso potencial simbólico e filosófico. Por meio dela, formula conceitos próprios da região e afirma-se como intelectual erudito que articula conhecimentos sobre história, cultura popular, política, religiões, língua e literatura, principalmente, de tradição latina.

Como intelectual e pensador, possui lugar sacralizado na sociedade e representa a comunidade cultural sertaneja ou, mais especificamente, "sertaneza", como a define[24]. Espécie de antifausto, artista independente, antimoderno, maldito, cujos ideais, conforme citado, são independência e pobreza.

Predomina nos textos de Elomar a variante linguística da caatinga, de caráter arcaizante, porque a música parte de sua aldeia, o Rio do Gavião. Nas composições, revela preocupação em registrar a paisagem local, bem como sua gente e seus valores. No entanto, a língua clássica vernacular e o estilo formal também são empregados – como em "Rapto de Juana do Tarugo" e "Seresta Sertaneza" – e muitas vezes aparecem em contraponto com o dialeto na mesma canção, conforme exemplo a seguir:

> [...] boas novas de plena alegria
> passaram dois dias da ressureição
> refulgida uma beleza estranha
> que emergiu da entranha
> das plagas azuis
> num esplendor de glória
> avistaram u'a grande luz
> fadigado e farto de clamar às pedras
> de propor justiça ao mundo pecador

---

24 "Partindo do ponto de vista mórfico, o item *sertaneza* é um neologismo (a princípio, dispensável), cuja forma dicionarizada é *sertaneja* (cf. sertanejo); trata-se de *nome adjetivo* que significa *relativo ao sertão*. É uma palavra derivada, e o sufixo formador deste vocábulo é grafado –ês/-esa, portanto, a opção gráfica do autor pelo [z] parece-nos uma idiossincrasia individual, uma vez que não se sustenta na história da língua portuguesa. Diacronicamente, tem-se o –ês como forma resultante da convergência de –ês/-ense (lat.), formador de adjetivo e indicador de qualidade, origem e naturalidade, cuja grafia se manteve com [s]. Ao lado disto, tem-se a história do sufixo –ez (lat.), formador de substantivos abstratos e indicadores de qualidade e estado. A possibilidade de indicarem *qualidade* permite deduzir-se uma provável confusão de grafia entre os nomes substantivos e os nomes adjetivos terminados em / / ou / / (sic), o que caracteriza um uso não-padrão da língua e pode servir de justificativa para a opção do autor pela forma *sertaneza*. Homologado o neologismo, segundo a ortografia atual, a grafia prevista seria *sertanesa*" (Simões, 2003, p. 3-4, grifo da autora).

vô prossiguino istrada afora
rumo à istrêla canora
e ao Senhor das Searas a Jesus eu lôvo
levam os quatro ventos
ao meu Deus um canto novo
("A meu Deus um canto novo", grifo nosso).

A escolha da linguagem é uma forma de adequá-la à realidade social e histórica do personagem representado ou se relaciona ao propósito de harmonização do texto à melodia e à sonoridade do poema e da música, como no emprego, licencioso, de duas flexões de uso informal do verbo "trazer" e de duas formas da preposição "para", numa mesma ária:

Já qui tu vai lá *pra* fêra
traga di lá *para* mim
água da fulô qui chêra
um nuvêlo e um carrin
trais um pacote de misse [...]
("O Pidido", grifo nosso).

Ou no exemplo seguinte, em que usa duas formas do verbo "estar", numa mesma canção:

Então desperto e abro a janela
ânsias, amores e alucinações
desperta amada que a luz da vela
tá se apagando chamando você
está chamando apenas para vê-la
morrer por teu viver [...]
("Cantada", grifo nosso).

Nesses exemplos, observa-se que o registro do dialeto não é fixo, sendo acentuada a dinâmica de renovação da língua, em constante transformação. Por isso, num mesmo texto encontram-se as variantes pronominais "Você", "iancê", "ancê", como em *Sertanílias,*

romance de cavalaria. A linguagem se dá como devir, em sua capacidade de mover-se, num fluxo permanente. O poeta, inovando nos ritmos e sonoridades, demonstra um domínio tanto do português erudito e histórico como do registro contemporâneo da língua. Sobre a complexidade na construção da linguagem dos personagens, cito expressivo depoimento do artista:

> Por que eu canto em dialeto? 'Faviela', por exemplo, uma ópera minha, toda vazada no dialeto. 'O Retirante' toda no dialeto, quando chega em 'A Carta', não, primeira cena no dialeto, segunda cena meio dialeto, meio vernáculo, terceira cena vernáculo escorreito, quarta cena dialeto, por quê?
> A primeira cena se dá no sertão, só no terreiro ali de São João, aquele povinho de lá, os vaqueiros, o pessoal do campo todos eles das margens do Rio do Gavião. O que eles falam? Dialeto. Eu vou cantar em vernáculo? Eu nunca entendi porque os cantores clássicos europeus, que têm tanta música bucólica, do campo, cantando um italiano clássico, numa linguagem bem vernacular. Não tem sentido, é uma coisa falsa.
> Como tá lá no sertão, então eu boto na linguagem deles. A terceira, que se dá em São Paulo, num tempo em que a moça já estudou, ela tá discutindo com um playboy, com um urbano, urbanóide, então é vazado em vernáculo, sem maiores rebuscamentos mas dentro de uma linguagem normal urbana, que é completamente diferente de uma linguagem roçaliana.
> Agora tem, por exemplo, 'Os Lanceiros Negros', uma ópera que eu escrevi sobre a Revolução Farroupilha, num momento da Revolução Farroupilha. Lá tá o português clássico, falado pelos militares, tá entendendo? Tem textos em italiano, textos em alemão, textos em nagô e textos naquele dialeto do pampa. Porque essa é a realidade. Porque a Revolução Farroupilha, não sei se você se lembra, grande contingente era de soldados alemães. Os alemães gostam de brigar, né? Tinha muitos alemães e italianos. Tem uma canção mesmo, uma canção bonita, ela chama 'O Cavaleiro Andante', essa canção uma vez eu tentei fazer ela em inglês não deu, tentei em francês, também não ficou com uma sonoridade boa, mas eu já decidi, o texto dela vai ser em alemão, já tá praticamente escrito (Mello, 1996b, p. 65-66).

Aqui encontro o compositor com olhar agudo sobre a realidade dos personagens, preocupado com que o fictício seja verossímil, a partir de uma adequação dramática da linguagem. Revela-se um artista acurado, com ouvidos atentos e sensíveis às falas colocadas em cena. A consciência do uso da linguagem é, então, consciência dramatúrgica. É importante observar a capacidade de poliglossia do compositor: na própria língua, transita do dialeto sertanejo ao dos pampas, do português culto ao arcaico, medieval, manipulando com facilidade também as línguas estrangeiras. Apreende-se ainda que o emprego do dialeto da caatinga objetiva afirmar valores respectivos à tradição ocidental e judaico-cristã, em crítica à cultura moderna e globalizada. Isto representa uma visão talvez idílica de um mundo não dominado pela tecnologia, mas que não é puro, constituindo-se no hibridismo das *tramas do sagrado*, como são denominadas neste livro.

Embora algumas das canções de Elomar tenham características românticas e em outras predomine o pessimismo em relação ao mundo contemporâneo, o sertanejo que configura não é inocente e o sertão não se constitui o lugar de salvação para o homem. Não nega a ambiguidade do catingueiro, mostrando a doçura e a violência de sua gente, a convivência entre deus e diabo, sagrado e profano no sertão.

Por isso, destaco, no discurso de Elomar, a ambivalência e o paradoxo – nos quais coexistem elementos opostos, contrariando as crenças ordinárias – e não a contradição. Caso optasse por destacar a contradição, reafirmaria o discurso purista que deseja encontrar no homem coerência e uniformidade e contribuiria para a manutenção dos mitos em torno do artista. Não quero com isso assegurar que o discurso de Elomar é isento de contradição, pois já me deparei com algumas delas. Esse meu posicionamento não significa desatenção, mas representa a eleição de um ponto de vista distinto daqueles que cristalizaram tais mitos.

A mudança de perspectiva indicada visa a configurar dois modelos postos em confronto – o do artista e o do homem religioso –,

apreendidos nas fendas das tramas textuais. Não se limita aos dilemas muito enfatizados pela imprensa jornalística, os quais considero superficiais e decorrentes da insuficiência de conhecimento técnico em relação à linguagem literária. Após a tese da morte do autor, de Roland Barthes (1987), os estudos literários não podem ser reduzidos à ênfase na relação entre o texto e a biografia do autor, o relevo da personalidade, tão comum à crítica do século XIX, questionada por Paul Valéry, Mallarmé e Proust. Com a morte do Autor, surge na cena contemporânea a figura do *scriptor*, que emerge do texto, é produzido pela linguagem e não a antecede, assim como na tese de Evelina Hoisel (2006, p. 11), que traz uma outra noção de biografia:

> Paradoxalmente, enquanto se afirma a morte do autor, o caráter assassino e parricida de todo texto, pode-se delinear simultaneamente a natureza biográfica da escritura. Antes mesmo de se constituir como um gênero historiográfico ou como uma tipologia literária, a biografia é marca indissociável, está presente na cena da escritura onde o sujeito se dramatiza, mas cuja dramatização é apreendida no palco da própria linguagem, no espaço do livro.

Portanto, apreendo, conforme já exposto, uma biografia de Elomar enredada nas tramas que aproximam a instância do vivido pelo sujeito, pelo homem, com a do ficcionalizado em seus textos, que traz à tona o intelectual e o artista. Exemplifica essas tramas o modo como o autor apreende o processo criativo. Percebe-se que o saber artístico de Elomar é intuitivo, místico, espiritual e impulsionado por uma potência dionisíaca que inspira arte. Mas não despreza a elaboração racional, o labor do verso, a busca da perfeição, da ordem, revelando, assim, o caráter também apolíneo da criação. O compositor refere-se à inspiração poética como um dom divino, um sopro mágico de Deus. Para ele, o artista é o mediador entre Deus e o homem, com a missão de alertar para os valores cristãos de bondade, justiça e virtude, sem a pretensão, contudo, de ser profeta.

O poeta é, então, um delirante, um louco e, como um demiurgo, conversa com Deus, conforme o título de uma das óperas: *Os poetas são loucos, mas conversam com Deus*, a qual narra episódios curtos e trágicos contados num bar do sertão[25]. Esse Deus, entretanto, é sinônimo da própria poesia e não se reduz a características morais. Conversar com Deus é dialogar com a poesia; é dizer o sagrado de forma poética; é apreender a linguagem como morada do ser; é estar vigilante e atento à epifania da natureza. O poema, então, é um chamado que se faz para acordar o homem, para despertá-lo, como na canção "Joana Flor das Alagoas", mulher e flor, nome de uma saudade:

Joana Flor das Alagoa
Se alevanta e vem vê
O truvão longe ressoa
Tiranas de bem querê
Joana Flor das Alagoa
Olha como Deus é amor
Qui encheu d'água as Alagoa
Em flor... em flor...
Joana flor das assucena
Meus olhos tem pena
Vê tanta beleza
Sem ninguém
Pra vê
Olha a noite vai cresceno
E a chuva caino
E a lagoa incheno
E os bicho cantano
Cantigas de amor
Só você durmino
Oh! joana em flor
Ai saudade lá nos brejo
A saracura canta

25 Pertencente à pentalogia "Bespas Esponsais Sertana".

Há tempos qui num vejo
Nessa terra santa
Umas coisa assim
Joana se alevanta
Flor das assucena
Meus olhos tem pena
Vê tanta beleza
Ninguém pra vê
Lôvado Nosso Sinhô
Qui ouviu minha oração
E nessa noite chorô
A chuva no meu sertão
Joana, vem vê
Os sapinho tão cantano
Tiranas de bem-querê.

Joana é um nome que aparece em várias canções de Elomar. Nessa, é uma menina que o poeta qualifica de flor, na delicadeza de um chamado feito para uma filha que ficou só no desejo, por isso o entendo como metáfora da saudade. A canção "Joana Flor das Alagoas" é um canto da vinda da chuva. Lembra um ditado muitas vezes referido por Elomar: "a chuva é visitante e o sol é morador". Como em "Campo Branco", é Deus quem traz o bem da chuva e do amor. A epifania do sagrado é representada nessa visita da chuva a trazer, também, a visita da alegria, do verde e da beleza no sertão. Observa-se que o poeta é o único a ter a percepção dessa beleza, posto que é o mediador do sagrado e conversa com Deus.

Evelina Hoisel (1992), ao estudar o artista e o processo criador, observa que a criação artística foi interpretada pelas poéticas tradicionais numa polaridade dicotômica e excludente: de um lado está o poeta possesso e irracional, cuja poesia resulta de um arrebatamento, de uma revelação divina; do outro se encontra o poeta artesão, racional e apolíneo, que trabalha a palavra na busca da forma perfeita. A interpretação do processo criador sob esta perspectiva, muito difundida nos estudos literários, é repensada

desde as poéticas da modernidade, as quais passam a considerar a inspiração e o labor como etapas de um mesmo processo e partícipes da atividade criadora, simultaneamente racional e irracional.

Muitos artistas, entre eles, Paul Valéry, T.S. Eliot, Mallarmé, João Cabral de Melo Neto, João Guimarães Rosa e Clarice Lispector, empreenderam a construção de um pensamento crítico e teórico sobre a própria obra, sobre a natureza e a função da arte e a relação com o mundo. Essas reflexões, entretanto, constituem-se em leituras não definitivas, em pontos-de-vista determinados por um contexto histórico e cultural, em conhecimento que, embora fincado na memória do processo criativo, não é pleno e nem arbitrário. O depoimento do artista sobre a própria obra, ainda que norteador, não passa de possível leitura e não invalida outras interpretações, por não dar conta de todas as possibilidades de sentido que venham suplementá-la. O texto e a linguagem, assim, são colocados em primeiro plano e a escrita se constitui, segundo Roland Barthes (1987), como destruição de toda voz, de toda origem, antes alicerçada na figura do autor como princípio teleológico, na biografia do sujeito empírico. Conforme Evelina Hoisel (1992, p. 83):

> O texto deve ser lido como o único real do poeta, pois nele um simulacro de sujeito se tece, revelando que o sujeito poético é uma ficção. Mas a literatura declara que ficção não é mentira, vez que o simbólico é substancialmente verdadeiro, na medida em que nele o real se transveste e se desnuda.

Na ficção desses escritores e também em seus textos críticos ou teóricos, apreende-se um sujeito que se tece como simulacro, através de máscaras ficcionais, como as que venho delineando: o artista e o homem religioso. Embora não seja um intelectual acadêmico, Elomar coloca-se dentro da cena contemporânea como um pensador cujas reflexões ressoam na mídia jornalística e, consequentemente, em seu público. Articula saberes sobre línguas, literaturas e práticas culturais do sertão. A sua música, outrossim, conforme considerou Carvalho Mello (2002, p. 11):

> [...] reflete o modalismo musical da região nordeste, geralmente relacionado a elementos da música de origem européia e africana, sem radicalizar-se em estruturas fixas ou tradicionais do contexto folclórico da região. Em sua música, o folclore, ou o que se assemelha a esse, encontra-se de maneira estilizada e em poucas partes do seu trabalho, consistindo numa recriação interpretativa do mesmo em formas sutis de citação ou numa mera semelhança estilística.

Ainda que não pertença ao mundo erudito por excelência, mais precisamente, ao mundo acadêmico que arroga para si a propriedade do saber sobre música, Elomar é pesquisador da música profana das festas populares do Brasil nordestino. Busca no samba tradicional, na chula e nos gêneros da cantoria nordestina a expressão da brasilidade. Em sua obra, remodela e estiliza o material da cultura, como observado por Carvalho Mello, a partir de referências fragmentadas nas canções, de narrativas sintéticas ou de expressões líricas.

Hermeto Pascoal, Arrigo Barnabé, Egsberto Gismonte, Francis Hime, Tom Jobim são artistas brasileiros que pertencem ao universo da música popular e aproximam as vertentes popular e erudita da música. Villa Lobos, Radamés Gnattali, Alberto Nepomuceno, Guerra Peixe e Francisco Mignoni, na música sinfônica brasileira, também estabelecem uma ponte com o popular. Esses trânsitos desfazem hierarquias e, no caso de Elomar, imprimem nas composições uma tensão entre profano e sagrado que gera efeito original: um texto culto, sacro, com uma melodia de arranjos sofisticados e, ao mesmo tempo, popular, leiga, no sentido de que a abordagem é singular, diversa dos artistas citados.

4 O intelectual-cristão

Ressalto a importância que Elomar confere à figura do intelectual como leitor e ouvinte das tradições literária e musical; como intérprete da cultura brasileira, que seleciona símbolos identitários a

partir do regional, sem limitar-se às fronteiras espaciais e geográficas. O próprio compositor define-se como "intelectual-cristão", cuja crença é "intelectiva"[26]. Desse modo, afirma, simultaneamente, a importância do pensador crítico, da intuição e da fé, opondo-se ao materialismo e ceticismo da academia. Pelo fato de sua música recriar a própria terra, principalmente as gentes do lugar, apresenta uma religiosidade sincrética e plural. Porque é imprescindível, e o artista sabe disso, pôr símbolos culturais em diálogo, interagir com o sagrado e as crenças populares.

Sobre a figura do intelectual, abro parêntese para referência ao bode Francisco Orelana[27], personagem criado pelo cartunista Henfil, na década de 1970, inspirado num dos bodes da fazenda de Elomar. O músico considerava-o esperto e inteligente porque comia todos os livros que ficavam ao alcance. O episódio é um dos causos lúdicos narrado nos concertos. Henfil (1978) inspirou-se nesse bode para delinear o tipo de intelectual Orelana: "que lê um livro e fica 'descomendo' literatura por muito tempo. Inclusive, no interior, é uma figura constante". O bode Orelana divide os cartuns, publicados entre 1971 e 1972 no *Jornal do Brasil*, com a Graúna e o Capitão Zeferino, outros dois personagens de Henfil.

Elomar não é um intelectual acadêmico – o seu conhecimento de música é intuitivo, inclusive, a de caráter sinfônico –, entretanto, estabelece trânsitos com a academia, quer seja por meio da obra, como objeto de estudo em pesquisas, quer dialogando com o saber acadêmico na relação com amigos e interlocutores. Entre eles, destaco: a) Ernani Maurílio, que fez as apresentações e glossários de *Na Quadrada das Águas Perdidas* e *Fantasia Leiga para um Rio Seco* (1981); b) Jerusa Pires Ferreira, que assina o glossário e apresentação de *Cartas Catingueiras*; c) Lindembergue Cardoso,

26 Em diálogo na Fazenda Duas Passagens, em 2001.

27 Conforme Elomar, o nome do bode é inspirado em Francisco de Orellana, conquistador espanhol.

que orquestrou a partitura do violão de *Fantasia Leiga para um Rio Seco* (1981); d) Ernest Widmer, que faz parceria com o compositor em *Sertania: Sinfonia do Sertão*. Além de outros acadêmicos com os quais mantém laços de amizade e parcerias musicais, poéticas e intelectuais.

Observo a importância desses diálogos e, em certa medida, percebo que Elomar agregou o saber acadêmico ao saber intuitivo. Esses trânsitos são imprescindíveis para o pensamento brasileiro, pois como artista de destaque na nossa música, Elomar agencia um conhecimento representativo do popular, espécie de capital cultural que configura traços da identidade nacional. Esse capital é transmitido ao filho, num diálogo, agora, inverso, uma vez que João Omar de Carvalho Mello, compositor e acadêmico, acrescenta o saber intuitivo do pai à própria formação profissional. Torna-se um dos principais interlocutores de Elomar e empreende uma pesquisa acadêmica sobre a peça "Dança de Ferrão"[28], inserida na ópera *O Retirante*. Concluiu o mestrado em 2002, na Escola de Música da UFBA, após defender a dissertação *Variações motívicas como princípio formativo: uma abordagem fraseológica sobre a obra Dança de Ferrão, para violão, flauta e pequena orquestra, do compositor Elomar Figueira Mello.*

Elomar compõe peças para instrumentos sinfônicos, com trabalhos inéditos de música de câmera, solística, óperística, concertante etc. Adiciona, ao projeto artístico, elementos da cultura em vias de esquecimento, como alguns gêneros nordestinos. Destaca-se como pesquisador, intelectual não acadêmico que recria, de modo estilizado, a matéria popular, numa crítica à tendência mercadológica das produções musicais contemporâneas. Em 2005, iniciou a escrita de um livro de caráter ensaístico, no qual reflete sobre cultura, contemporaneidade, música, sertão, arte, literatura

28 Apresentada no concerto *Cenas Brasileiras*, em 1998.

e processos criativos, tendo a segunda edição publicada em 2024, intitulado *A Era dos Grandes Equívocos: Mão-de-Prosa*.

Pelo caráter singular da sua música, é reconhecido nos vários segmentos da cultura, inclusive, premiado pela crítica nacional e internacional. A obra é estudada nas universidades brasileiras, tanto em nível de graduação quanto de pós-graduação. Todavia, o público, ainda que considerável, é composto, sobretudo, por uma elite intelectual, porque há uma dificuldade na interpretação da linguagem. A compreensão da poética e sonoridade dos textos demanda estudo do dialeto, esforço e concentração, revestindo-se, por vezes, em ritual solene. Como a música de Elomar não se adequa à dança e aos gêneros voltados para o entretenimento, o público que a aprecia necessita entender, por meio de uma interpretação vertical, os conceitos nela contidos. Nesse sentido, a proposta de Elomar movimenta-se na contramão dos modelos contemporâneos de música, transgride as práticas comuns à mídia, o que o caracteriza como um artista antimoderno ou, até mesmo, pré-moderno.

Além do público intelectualizado, para o qual o texto necessita de tradução, a música de Elomar é ouvida e apreciada pelo homem do campo, catingueiros, vaqueiros. Este apreende com maior facilidade a linguagem e os conceitos por ela expressos, pois se identifica com os códigos morais reguladores da vida social da região configurada pelo artista. Dialoguei com alguns deles, na Fazenda Duas Passagens, Rio do Gavião, que demonstraram intimidade com a linguagem. Eles têm acesso à imagem real e lidam, cotidianamente, com o "panicum" ou "panacum" (balaio feito de cipó, colocado na cangalha do animal, onde são levados para as feiras os produtos da colheita) e com o "catadô" (um tipo de feijão), por exemplo, vocábulos citados em "Arrumação", o que favorece a compreensão da poética.

Os traços identitários do catingueiro são forjados a partir da tese da miscigenação do indígena com o europeu, pois Elomar compartilha da hipótese de que o sertão, no período colonial, isolava-se do litoral brasileiro, marcadamente africano. Porém, ainda

que não haja referência explícita aos deuses afro-brasileiros na obra elomariana, observam-se reminiscências à mitologia afro-brasileira: na linguagem, a exemplo da palavra "malungo" (companheiro, camarada)[29]; na referência a gêneros musicais, como o coco e o samba, e a elementos do sincretismo religioso, como a figura do caboclo-boiadeiro, na ópera *Auto da Catingueira*, caracterizada de modo negativo, uma vez que o batismo cristão é tido como salvação da crença pagã:

> Apois sim vê se num isquece
> qui inda nessa lũa cheia
> nóis vai brincá na quermesse
> lá no Riacho D'Arêa
> na casa daquele home
> feiticêro e curadô
> qui o dia intêro é home
> filho de Nosso Sinhô
> mais dispois da mêa noite
> é lubisome cumedô
> dos pagão qui as mãe isqueceu
> do batismo salvadô
> e tem mais dois garrafão
> cum dois canguim responsadô.

Esse é um fragmento de "O Pidido", quarto canto da ópera, momento em que Dassanta, personagem principal, solicita ao seu companheiro Chico das Chagas utensílios comercializados em feiras nordestinas, referenciando alguns tipos sertanejos, como o cego cantador e a mulher rezeira. O curioso, na figura do feiticeiro

---

29 "orig.contrv.; ger. ligado ao pref. ma (pl. ou col.) + quicg. lungu ou quimb. ulungu 'embarcação'; Nascentes propõe o quimb. maluga 'camarada, companheiro'; Nei Lopes contesta essas etimologias, lembrando que há o quioco malunga, pl. de lunga 'homem, marido, macho', o quicg. malungu, pl. de lungu 'sofrimento', e o quicg. madungu 'pessoa desconhecida, estrangeiro', e a orig. do voc. poderia provir de cruzamento de todas essas acp.", conforme *Dicionário Eletrônico Houaiss*.

e curador, é a ambiguidade que o configura: homem e lobisomem, filho de Deus e do diabo, curador de dia – aspecto associado ao divino – e, depois da meia-noite, lobisomem da crença popular, de aspecto demonizado. Tais características, podemos inferir, o aproximam da figura do caboclo-boiadeiro, entidade do culto afro-brasileiro.

O artista, ao citar tema interdito para o homem cristão, dá visibilidade ao elemento sincrético da nossa religiosidade, porém o julga de forma negativa. Ao fazer isso, sem se abster das próprias crenças, diz da ambivalência do sertanejo, o qual, ao tempo em que frequenta a festa (quermesse) na casa (ou terreiro?) do curador, beneficiando-se do seu poder mágico, também lhe confere um caráter de estranhamento pelo fato do ritual ser interdito para o cristão ("aquele homem"). Num amálgama, são aproximados elementos díspares que se misturam na religiosidade do catingueiro, como a "quermesse" (referência às festas católicas?) e o "canguim responsadô" (ligado à magia, ao ocultismo).

A presença africana na região de Vitória da Conquista ocorreu por volta de 1817, quando conviviam negros, indígenas e europeus. O caboclo-boiadeiro, proveniente do hibridismo cultural característico do sertão brasileiro, é uma entidade associada a Bom Jesus da Lapa, comum no Sudoeste da Bahia, onde assume presença distinta. Antigo vaqueiro e condutor de boiadas, traz a memória dos tempos de um sertão bravio. É caracterizado com uma indumentária de couro e carrega um vaso de barro com água, para levar em suas viagens pelo sertão, chicote para domar boi turuna[30] e corda para laçá-lo ou derrubá-lo, como o fazem os vaqueiros corajosos. Mantém relação de proximidade com a natureza, conhece o poder de cura das folhas e ervas e agrega as funções de conselheiro e curador, tendo grande influência sobre a comunidade negra e sertaneja. Pereira de Aguiar (1998) informa da existência – no

30 Forte, bravio, destemido.

passado da cidade – de algumas casas de Umbanda e Candomblé de Angola, cujos pais-de-santo eram naturais do Sertão da Ressaca ou da cidade. Na memória da sua gente, ficaram lembranças dos terreiros de Zé Piqueno (Umbanda) e de Vitória de Petu (Catiço, termo utilizado por adeptos de algumas comunidades de santo naquela cidade).

"Canguim responsadô" refere-se a uma entidade sobrenatural. É encerrado em garrafas a fim de atender a pedidos de natureza material, aparentemente impossíveis, em troca do aprisionamento da alma, vendida ao diabo, o que remete ao tema de Fausto. No *Auto da Catingueira,* aparece ainda como espécie de duende a pentear o diabo: "quantos dente tinha o pente/ qui canguim pintiava o cão" ("Desafio"). Jerusa Pires Ferreira (1995b, p. 18) recorta motivos míticos em narrativas orais, registradas em edições populares, as quais denomina "histórias fáusticas". A pesquisadora busca identificar possíveis razões míticas que determinam a construção de um "tecido fáustico" no universo popular, em textos da literatura de cordel, num "contínuo vai e vem, da transmissão oral ao universo do livro."

Dentre alguns motivos míticos recorrentes nesses textos, a autora fala do ciclo do demônio logrado, o qual se relaciona a um "ciclo de narrativas [...] em que o demônio é sempre vencido pela astúcia do homem ou da mulher, com ou sem intervenção divina" (Ferreira, 1995b, p. 23). Sobre o aprisionamento do demônio, outro motivo recorrente, entende como a construção de uma utopia, que representa um mundo destituído do mal. A morte do diabo é compreendida, porém, como uma contra-utopia. Ferreira registra, ainda, alguns tipos de pacto com o diabo, em contos populares: em troca de fortuna, de mocidade, de felicidade e o de entrega da alma, aos quais se pode acrescentar essa referência de Elomar ao "canguim responsadô". Por associação, o vocábulo "canguim" ou "canguinha" refere-se a um indivíduo sovina, tomado pelo pecado da avareza, que viola os preceitos religiosos cristãos de humildade e de desapego às coisas materiais.

É interessante observar que Elomar não afirma ou prega essas tendências herético-sincréticas, citando-as pelo compromisso com a veracidade histórica da narrativa, embora observe que o faz porque é um artista sensível ao universo popular, não se restringindo apenas à própria crença religiosa. Reitero que as figuras do artista e do homem religioso são duas personagens ficcionais, existentes apenas nas tramas textuais, servindo-me como mecanismo de leitura e análise das canções e árias. Desse modo, não correspondem, inteiramente, ao sujeito empírico.

5 Poeta em tempo indigente

A qualificação de "poeta em tempo indigente" atribuída a Elomar conduz a uma reflexão que parte de diálogo entre o ato poético e o pensamento. Tomo como suporte as considerações de Martin Heidegger sobre a poesia de Reiner Maria Rilke, em "Para quê poetas?", conferência proferida em 1946, em memória do vigésimo aniversário da morte de Rilke, e publicada no livro *Caminhos de Floresta*. De início, é necessário tratar de algumas questões referentes à qualificação de poeta e ao sentido que confere Heidegger à expressão "tempo indigente", o que farei observando a contribuição do filósofo para o pensamento moderno e a atualidade de suas reflexões para compreender o mundo contemporâneo.

São estabelecidas aproximações com o texto citado, sem seguir o mesmo percurso do filósofo ao destacar Rilke como poeta em tempo indigente. Retomo algumas teses de Heidegger para repensar o lugar do poeta contemporâneo, herdeiro da modernidade, a qual instala no mundo o ocaso e a indigência, marcando o declínio do ser, a ascensão e vontade de potência do sujeito. A expressão "tempo indigente" é atualizada para pensar a contemporaneidade, especialmente, no domínio da criação artística. A pergunta de Hölderlin, na elegia "Pão e Vinho", "para quê poetas em tempo indigente?", que Heidegger recoloca, justifica o destaque do poeta da caatinga, Elomar, como poeta rebelde. Este se opõe ao poeta

funcionário, propagandista, alienado e, segundo Octavio Paz (1984, p. 50), "opera de baixo para cima: da linguagem de sua comunidade para a do poema".

Distingo Elomar não pelo fato de sua arte ser regionalista, ou melhor, alicerçada numa terra natal, cuja fonte é o dialeto, no qual residem a dinâmica, a vitalidade e a renovação da língua. O destaque deve-se, sobretudo, à poesia intuitiva, lírica, épica, trágica, expressão de um homem profundo e contraditório, de uma terra – o sertão – áspera, bela e cruel, de uma gente singular e de uma linguagem com especificidades e atavismos. Um poeta que vive e canta o tema do desterro na própria terra ("adeus vô imbora pra sombra do Vale do Ri Gavião...") e sempre procura outros exílios, para que o canto não deixe de jorrar poesia. Não se entende o desterro apenas como privação da terra natal, mas como exílio do poeta no contexto da contemporaneidade, ao qual se submete o músico maldito. Por fim, um exilado da própria linguagem, pensada como "morada do ser". Conforme Octavio Paz (1985, p. 50): "Se o poeta abandona seu desterro – única possibilidade de autêntica rebeldia – abandona também a poesia e a possibilidade de que esse exílio se transforme em comunhão".

A comunhão com a terra natal é possível através da poesia, embora se perceba, em "Canto de Guerreiro Mongoió", um tom ressentido do poeta com a chegada da modernidade, que lhe força o exílio, por não mais encontrar perspectiva de repouso. Isso é anunciado na imagem melancólica e lírica da cidade de Vitória da Conquista entre os cafezais:

> [...] adeus vô imbora pra sombra
> do Vale do Ri Gavião
> no peito levarei teu nome
> tua imagem nesta canção
> Por fim já farto de tuas manhas
> teus filtros tua ingratidão
> te deixo entregue a mãos estranhas
> meus filhos não vão te amar não

e assim como a água deixa a fonte
também te deixo pra não mais
do exílio talvez inda te cante
das flores a noiva entre os lençóis
dos brancos cafezais.

O poeta demonstra erudição ao utilizar o hipérbato, figura de linguagem comum em seus poemas e canções, invertendo a ordem natural das palavras, qual seja: "A noiva entre os lençóis brancos das flores dos cafezais". A noiva, símbolo de pureza, é figura idílica da cidade e dos costumes precedentes à chegada da modernidade, que ocorre com a monocultura do café e a industrialização, principiadas na década de 1970 do século passado. Quando os cafezais estão floridos, a imagem que se vê é a de um grande lençol branco. Há, nesse fragmento, uma crítica sutil à modernidade e aos novos elementos acrescentados por ela à cultura tradicional, considerada de raiz[31].

Em "Para quê poetas?", Heidegger lê a palavra "tempo indigente" da elegia Pão e Vinho, de Hölderlin, como a era do mundo que inaugura a modernidade, distinguida pelo findar do dia dos deuses, que tem início, na experiência histórica de Hölderlin, com o surgimento e o sacrifício mortal de Cristo. Embora considere que a era do mundo seja marcada pela falta de Deus, continua persistindo uma relação com o Deus cristão, tanto individual quanto

31 Outros exemplos de hipérbato nos textos de Elomar: a) em "Cantada": "Vem namorada que a madrugada/ ficou mais roxa que dos olhos teus/ as pálpebras cansadas". Transcrevo os versos em ordem linear: Vem namorada que a madrugada/ ficou mais roxa que as pálpebras cansadas dos teus olhos; b) no poema "De belas formas que de longe vêm": "pois eis-me não aqui estou no pretérito/ por meus amores a procurar também / que à minha procura também erram amados/ de belas formas que de longe vêm", cuja ordem linear é a seguinte: pois eis-me não aqui estou no pretérito/ a procurar por meus amores também / que amados também erram à minha procura/ de formas belas que vêm de longe; c) em "Écoglas no Desêrdo": "Pl'as bandas do poente/ vossos sagrados dormem carneiros". Observe a ordem direta: Pl'as bandas do poente/ dormem vossos sagrados carneiros. Esse recurso poético é um modo pelo qual o poeta vira a linguagem pelo avesso, numa complicação para demonstrar eloquência na construção do verso.

coletivamente, nas igrejas, nos templos. Essa falta, entretanto, indica uma situação de maior gravidade e representa o apagamento do fulgor do sagrado, o tempo indigente, e tende, cada vez mais, para a indigência, porque a ausência não é percebida como falta.

A era do mundo caracteriza-se pela carência de fundamento, de solo para o enraizar-se, e está pendente num abismo. Contudo, é na experiência radical do abismo que pode acontecer a "viragem" com os mortais, na meia-noite do mundo, no apogeu da indigência com o obscurecimento da falta. Em Hölderlin, Dionísio é quem traz os vestígios dos deuses foragidos. Os poetas, enquanto mortais, ao cantarem o deus do vinho, sentem os vestígios e, aproximando-se dessa ausência, apontam o caminho da "viragem", levando os mortais ao encontro da própria essência. O sagrado é, pois, o vestígio dos deuses foragidos e o poeta, atento a esse elemento da divindade, deixa falar o sagrado no tempo indigente, o tempo da noite do mundo.

Porém, onde está o poeta que coloque o dizer em conformidade com a era do mundo, que fale a partir da essência da poesia e entenda a linguagem não como objetivação do mundo, mas como uma ontofania, uma revelação do ser? Onde está esse poeta que, recusando a vontade de mando e domínio sobre a natureza, deixa falar a essência da vida não como algo previsto, mas como o que permanece velado?

Ao contrário, penso na ambivalência, no paradoxo, na oscilação entre o poeta mortal, atento à escuta do sagrado não racionalizado, e o homem planetário, preso à dinâmica da reificação, racionalista e dicotômico, numa tensão entre o religioso, o pensador e o artista.

Elomar idealiza um projeto de irmandade entre os artistas dos países emergentes, ao filiar sua música a uma linha de compositores de "resistência cultural latino-americana"[32]. Crê nessa alter-

32 Legenda divulgada em seu primeiro site oficial, editado por Albano Maia, http://www.elomar.com.br.

nativa pela proximidade entre as línguas e pela ultrapassagem dos limites territoriais, numa valorização das culturas dos povos latino-americanos e das respectivas identidades. Em "Ode ao Seis de Julho", homenagem a Castro Alves, professa: "lhes assevero que a luz do futuro/ Deus deu aos povos do terceiro mundo". Na modernidade, quando se questiona os limites da tradição, configura-se o jogo embaralhado em que as identidades permanecem em confronto com o não lugar da supermodernidade. Elomar fala do desejo de enraizamento, da pátria, do exílio, o que, de certo modo, é utopia de quem frequenta os não lugares, como é o caso, pois o artista não está completamente isolado no sertão. Está conectado à internet, através de página oficial, e interage com os símbolos do mundo contemporâneo; porém, critica a dependência político-econômica e cultural dos países latino-americanos em relação aos centros mundiais de poder.

A necessidade de resistir aos valores da sociedade globalizada, vistos como capazes de desintegrar a cultura brasileira e arruinar a arte, é estratégia de afirmação de um ideia de brasilidade. O deslumbramento pelo outro transnacional (principalmente, o norte-americano) é entendido como alienação que acentua a dependência cultural. O motivo da crítica está na necessidade de legitimar a cultura de herança ibérica, ou mesmo europeia, e com isso acentua um gosto pelo canônico, pelo clássico, bem como reafirma a brasilidade forjada no ideal romântico de miscigenação entre negro, indígena e europeu.

As culturas não resultam apenas de mesclagens, convivências e diálogos, mas de imposições, massacres e dominações características do projeto europeu de modernidade. Tais procedimentos são praticados também pela ditadura da economia globalizada. Essa tensão é descrita, por exemplo, na representação do êxodo do sertanejo. Nos textos de Elomar, ele é um enraizado à terra natal e isto é expresso nas imagens de saudade da terra, arrependimento da saída, falta de identificação com a cidade, tragédias ligadas à nova realidade com a qual tem que lidar.

Evelina Hoisel (1998) empreende leitura dos textos de Guimarães Rosa e Elomar a fim de estabelecer uma poética do sertão, que se refere ao mapeamento do espaço físico e conformação histórica e social deste território. Apreende o sertão, também, enquanto valor simbólico, a partir da figuração dos personagens e cenários que povoam o universo dos artistas, configurando a pluralidade de tipos humanos, as vozes e caracteres regionais que traduzem códigos socioculturais particulares:

> [...] tanto Elomar como Guimarães Rosa são homens do sertão. Elomar, do Sudoeste da Bahia, região agrária de Vitória da Conquista, sertão de caatinga e seca desoladora e João Guimarães Rosa, de Cordisburgo, Minas Gerais. Embora nascidos no sertão, Elomar e Rosa poderiam não ser caracterizados como homens do sertão, contudo, para eles, o sertão é algo entranhado nas suas vivências, alicerça e sedimenta a constituição dos seus imaginários, é o sangue que circula em suas veias.
>
> Elomar está impregnado da atmosfera do sertão, nas suas feições de homem sertanejo – seus traços, sua cor refletem o sol seco da caatinga, a poeira avermelhada da terra que a falta de chuva castiga. Formado em arquitetura, viveu algum tempo afastado desse cenário, mas a ele logo retornou, optando por viver neste sertão-mundo, do qual somente se afasta por compromissos profissionais. E aonde vai leva o sertão consigo (Hoisel, 1998).

Preocupados com a condição existencial do homem e seus anseios universais, Elomar e Guimarães Rosa realizam a proposta de uma poética "regional" que ultrapassa a pátria do sertão. No caso da música brasileira, essa linha de resistência cultural é assumida por alguns artistas contemporâneos, aos quais Elomar denominou por "sertanezes". Entre eles, o compositor é caso particular e dos mais radicais. A classificação de artista popular e regionalista não o abarca, tampouco a de artista erudito e acadêmico. No que tange à proposta de Elomar – independente, intuitiva, forjada pela experiência com a terra – essas categorizações são insuficientes.

De modo algum a poética de Elomar limita-se ao "local", pois, na medida em que focaliza questões relacionadas à gente do sertão, também enfoca aquelas referentes ao homem contemporâneo. Recria a tradição como mecanismo para rever o presente e esse retorno não é ingênuo ou alienado. Ao invés disso, é um pensamento radical e crítico em relação à modernidade e à contemporaneidade. Desse modo, evidencio o poeta e o pensador, cujo conhecimento do sertão permite-lhes construir uma poética que sintetiza o universo simbólico do catingueiro, formado por mitos, ritos e por uma percepção de mundo que revela outras formas de apreensão da realidade.

"O perigo é o não pensantismo" ou "está chegando uma geração não pensante, portanto, dispensável", ironiza Elomar[33]. O perigo do "não pensantismo" constitui o aspecto danoso da alienação, por isso o compositor opta pela estética da seca, pelo dramático, pelo trágico, o que considera uma visão mais real e verdadeiramente nacionalista, pois entende como alienada a configuração do Brasil como país do Carnaval e do futebol. A partir dessas falas é possível identificar a postura do pensador, do intelectual, que elabora reflexões e as enuncia, principalmente, nas suas canções. Nelas constrói metáforas significativas, alcançando maior eficácia junto ao público, diferente do que se verifica com os ensaios.

Em "A ira de Alá", por exemplo, texto ensaístico publicado na Porteira[34] após o atentado terrorista de 11 de setembro de 2001, Elomar justifica a reação do Oriente contra os Estados Unidos a partir da leitura do texto bíblico, no qual procura explicação profética para o acontecimento. Propõe a ideia de um possível "benefício" do evento para o homem ocidental, chegando a ter uma postura reacionária ao assumir um discurso imperativo que não permite

33 Em diálogo na Fazenda Duas Passagens, em 1998.

34 Porteira oficial de Elomar, como denomina o seu site oficial na internet: http://www.elomar.com.br.

contra-argumentação. Ao falar do lugar do oprimido, termina por assumir o lugar do tirano, confundindo o desejo de liberdade com a prática da intolerância e do etnocentrismo.

Por outro lado, do lugar de homem sertanejo, nordestino, brasileiro, expropriado, provém uma indignação louvável ante o desânimo e a apatia frente aos atuais processos políticos e econômicos de espoliação e opressão. No mesmo texto, mapeia questões históricas que estão na base da reação do Oriente contra o mundo ocidental. Elomar configura o atentado como uma narrativa épica, uma metáfora, construindo-o ficcionalmente, no sentido de apontar as exclusões do sistema histórico de expropriação, contra o qual dirige a ira, bem como o pessimismo da visão profética. A retórica da linguagem e o efeito discursivo da dramatização são estratégias que reforçam a mitificação em torno de sua figura.

6 Três canções para o pensar

Neste tópico, seleciono três canções de Elomar qualificadas como "poesia pensante" – termo proposto por Heidegger, ao considerar positivamente as poesias de Friedrich Hölderlin, Reiner Maria Rilke e Georg Trakl – para abordar as tramas e antinomias do sagrado.

O sertão constitui o tema central das canções e a seca imagem recorrente, em confronto com as condições socioeconômicas e culturais do sertanejo, particularmente, o do Rio do Gavião. A canção que pode ser lida como síntese da poética da seca é "Campo Branco":

> Campo branco minhas penas que pena secô
> todo o bem qui nóis tinha era a chuva era o amô
> num tem nada não nóis dois vai penano assim
> campo lindo ai qui tempo ruim
> tu sem chuva e a tristeza em mim
> Peço a Deus a meu Deus grande Deus de Abraão
> pra arrancar as pena do meu coração
> dessa terra seca in ança e aflição
> todo bem é de Deus qui vem

quem tem bem lôva a Deus seu bem
quem não tem pede a Deus qui vem
Pelas sombra do vale do ri Gavião
os rebanhos esperam a trovoada chovê
num tem nada não também no meu coração
vô ter relampo e trovão
minh'alma vai florescê
Quando a amada e esperada trovoada chegá
iantes da quadra as marrã vão tê
sei qui inda vô vê marrã parí sem querê
amanhã no amanhecê
tardã mais sei qui vô tê
meu dia inda vai nascê
E esse tempo da vinda tá perto de vim
sete casca aruêra contaram pra mim
tatarena vai rodá vai botá fulô
marela de u'a veis só
pra ela de u'a veis só.

Esta canção-lamento, pela força da experiência lírica e por traduzir a cosmovisão do homem do campo, faria de Elomar o grande poeta de um único poema. Tal grandeza se mede, conforme Heidegger, pela intensidade com que o artista a ele se entrega, nele sustentando inteiramente o dizer poético. Porém, a poesia de que fala Heidegger (2003, p. 28) está sempre impronunciada e cada poema remete à totalidade da poesia. O filósofo propõe que o diálogo entre o poetar e o pensar caminhe para um esclarecimento, este apreendido como o brilho inaugural do "clarim da claridade que transluz no que se diz poeticamente".

O eu-lírico está intimamente ligado à caatinga – do tupi, mato branco[35] –, ambos em sofrimento: "nóis dois vai penano assim/ campo lindo ai qui tempo ruim/ tu sem chuva e a tristeza em mim".

35 "*kaa'tinga* formado do tupi *ka'a* 'mato, vegetação' e *'tinga* 'branco, esbranquiçado, claro', lit. 'mato esbranquiçado', por tomar coloração cinzento-parda na estação seca", conforme *Dicionário Eletrônico Houaiss*.

Para expressar o sentimento de aflição, de falta e desventura, trabalha a potência significativa da linguagem, o duplo valor semântico da palavra pena: "minhas penas que pena secou". O penar da terra é decorrente da falta de chuva e o do poeta parece ter duas motivações. A primeira deve-se ao fato de a terra estar seca e improdutiva; a segunda deve-se à ausência ou partida de um bem, de um amor. O poeta entoa a canção-lamento, assim, determinado pela ausência do amor e da chuva, sentidos como essenciais para a sobrevivência e alegria do homem no deserto do mundo: "todo o bem qui nóis tinha era a chuva era o amô".

Numa primeira instância, o eu-lírico conversa com um "tu" que é a própria terra seca personificada, compondo imagens hiperbólicas. Tais imagens são transmitidas em fala eloquente e apaixonada, a qual revela uma extravagância lírica e uma aspiração ao transcendente, típicas dos poetas sublimes e visionários: "campo lindo ai qui tempo ruim/ tu sem chuva e a tristeza em mim". Num segundo instante, num crescente, evoca o nome de Deus, instância do sagrado e fonte de inspiração. Nesse momento, anula a voz da terra e, como um vate, dialoga com Deus e instala-O na poesia: "peço a Deus a meu Deus grande Deus de Abraão/ pra arrancar as pena do meu coração/ dessa terra seca in ança e aflição/ todo bem é de Deus qui vem/ quem tem bem lôva a Deus seu bem/ quem não tem pede a Deus qui vem". Refere-se a Deus (nome restrito à tradição ocidental, mas que pode designar qualquer outro deus, sem uma identidade fixa), para depois chamar um Deus pessoal, "meu Deus" (relativo à intimidade de um indivíduo, a um fragmento, a um foco de visão). Finalmente, especifica quem é esse Deus: o "grande Deus de Abraão" (este recebe o adjetivo "grande" porque abrange a coletividade, a comunidade judaica). Assim, Elomar afirma a identidade judaica, marcada na genealogia familiar[36]. Clamar pelo nome de

36 "Elomar é descendente de cristãos-novos que, vindos da Península Ibérica – muito provavelmente de terras espanholas – foram os primeiros conquistadores e desbravadores da

Deus para que retire do coração e da terra o padecimento é uma imagem hiperbólica e ritualística dramatizada em voz poética e profética.

O eu-poético traz à cena eventos de dimensões apocalípticas, conferindo aos elementos da natureza estatuto de poder que supera o humano, porque através deles ouve a voz do sagrado que lhe conta sobre a possibilidade da chegada da chuva: "e esse tempo da vinda tá perto de vim/ sete casca aruêra contaram pra mim/ tatarena vai rodá vai botá fulô". O amarelar da tatarena[37], que finaliza a canção, presentifica a luminosidade do sagrado e antecipa o acontecimento epifânico, a manifestação divina na natureza: "marela de u'a veis só/ pra ela de u'a veis só". O caráter hiperbólico desta imagem é expresso na instantaneidade com que a tatarena floresce e, por meio do amarelo irradiante das flores, divulga a potência do fascinante que arrebata, seduz e cresce intensamente, até produzir o inebriamento. Esse fascínio é o elemento dionisíaco na ação do sagrado.

A terra seca e desértica não se constitui apenas num lugar de sofrimento, porque também o poeta denomina-a de "campo lindo". O olhar artístico, que apreende o mundo esteticamente, confere beleza ao sertão, vendo no sofrimento a intensidade emocional motivadora da poesia. A realidade amarga, violenta e cruel do sertão é transposta para outro plano, através da inventiva da linguagem poética. Isto é, o poeta recria o sertão transferindo-o do circunstancial para o universal. No caso de Elomar, a poesia interliga o seu lugar e o mundo, como afirma: "Eu canto o homem. O sertão é o que me circunstancia."

---

região de Vitória da Conquista adentrando pelo sertão até o Rio de Contas. Chegaram no início do século XVIII, junto ao bandeirante João Gonçalves da Silva. São as famílias Gusmão, Oliveira e Figueira. Os Mello – de origem portuguesa – vieram mais tarde; é certo, porém que chegaram antes de 1840", conforme Rita Maria Costa Melo (1989, p. 48).

37 Árvore de beira de lagoa, de olho d'água, que abre em flor anunciando a chuva.

O amor e a chuva são imagens de saudade, porque, quando presentes, marcam na memória uma alegria que não se extingue. A falta delas instala o "tempo ruim", um tempo indigente, o qual consiste em serena espera; no conforto da sombra, como fazem os rebanhos, e na conformação da fé. Todavia, a espera contém um traço de aflição demarcado na terra: "dessa terra seca in ança e aflição". Outro exemplo similar encontra-se em "Incelença pra terra qui o sol matou", cuja aflição é sintetizada na metáfora barroca e hiperbólica dos olhos d'água que, personificados, choram até secar: "inté os olhos d'água chorô qui secô".

O efeito poético da chuva instala outro tempo, de fertilidade, abundância e dimensão numinosa. E o novo tempo traz a água necessária, que vem do alto, do céu, anunciada pelo relâmpago e pela trovoada, manifestações apocalípticas da divindade, cujo poder e força são demonstrados na alteração da ordem "natural" das coisas. As marrãs[38] parem antes de completar o ciclo biológico: "quando a amada e esperada trovoada chegá/ iantes da quadra as marrã vão tê/ sei qui inda vô vê marrã parí sem querê". Isto acontece sob o domínio de outra instância, majestosa, de soberania absoluta. A fertilidade da natureza aponta para perspectiva de renovação e prosperidade.

O "tempo ruim" é contraposto ao "tempo que há de vir", amanhã, com a claridade do amanhecer. Num tempo que se demora, "tardã", pois vem sendo anunciado como urgente e breve para a humanidade. Nesse sentido, o "tempo que há de vir" é o instante da fulguração do sagrado com o fim do mundo e o nascimento de um homem renovado, e alude à ressurreição de Cristo, à promessa cristã do Reino de Deus.

---

38 Segundo Elomar, o adjetivo designa ovelha ou cabra nova, com menos de um ano de idade. Há o registro, no *Dicionário Aurélio século XXI*, do significado de marrã como "ovelha nova".

Rudolf Otto (1992, p. 114) observa o caráter numinoso do Reino de Deus pregado no Novo Testamento:

> [...] o 'Reino' é a *maravilha* em sentido absoluto; opõe-se a tudo o que hoje, e aqui em baixo, existe: é 'totalmente outro', celeste, rodeado como por uma auréola de todos os mais autênticos motivos do 'terror religioso'; é 'terrível' e 'atraente', 'augusto' também, como o próprio mistério (Otto, 1992, p. 114, grifo do autor).

Esse evento é ainda mais atraente e produtor de estremecimento, por ser anunciado, segundo o autor, desde o Cristianismo nascente, "que apareceu como uma 'seita escatológica' (que também se transformou imediatamente numa seita 'inspirada'), cuja palavra de ordem era: 'O Reino está próximo'." (Otto, 1992, p. 114)

A sete-cascas[39], personificada, revela indiretamente ao poeta o segredo da grandeza do Reino. O contar é a leitura que faz dos signos da natureza, os quais indicam uma possível resposta e revelam o segredo do maravilhoso no próprio verdejar da aroeira. O rodar da tatarena é uma imagem cíclica que remete à mudança das estações e traz o florescimento, o amarelar extraordinário que o inspira a estabelecer correspondência entre o estado de beleza fascinante da natureza e a alma do homem, o qual poderá também florescer, com o retorno da chuva e do amor que avivam a memória de uma alegria possível. "Campo Branco" é uma homenagem à terra, à caatinga, ao sertão, e é dedicada também "pra ela", uma mulher, amante, talvez, o amor que havia partido.

"Noite de Santo Reis" também é uma canção epifânica, poesia pensante inspirada nos festejos de Reis, conhecidos por ternos-de-reis ou folias-de-reis. Durante a festa, um grupo animado desfila, canta e dança ao som de instrumentos, visitando, em cada parada, as casas dos moradores das aldeias, tradição herdada dos antigos

39 Árvore comum na caatinga, conhecida como aroeira-do-campo, entre outros designativos.

autos hieráticos da Igreja medieval, cujas dramatizações giravam em torno do nascimento de Cristo, conforme Tinhorão (1998), e das festas da Natividade dos rituais pagãos. As folias acontecem no ciclo natalino, de 24 de dezembro a 6 de janeiro, numa repetição ritualística do tempo sagrado e histórico, quando Deus se fez presente na encarnação do filho. Anualmente, a cena mítica da visita dos três Reis Magos ao menino Jesus, cuja vinda representa o anúncio da salvação para a humanidade, é atualizada pelo canto. Um grupo de reiseiros solicita licença para adentrar em residência, recebendo, prontamente, permissão para tanto: pedido e resposta vêm em forma de cantoria. No interior da morada, todos cantam para louvar o Santo Reis[40]. Os cantadores de reis, na ação do visitar, levam as boas novas: o nascimento de Jesus.

O texto a seguir é paráfrase das cantigas do ciclo de Reis. Inicia com a "Entrada" que remete à solicitação dos reiseiros e preserva, na linguagem poética, o tom respeitoso e atávico da licença pedida e do tratamento dispensado aos donos da casa:

I – ENTRADA:
Meu patrão minha sinhora
Meu patrão minha sinhora
cum licença de meceis
nóis cheguemo aqui agora
viemo nunciá o Santo Reis
viemo nunciá o Santo Reis.

A cantiga se divide em três partes: "Entrada", "Louvação" e "Aleluia", com a reiteração de alguns versos. As duas primeiras integram a estrutura dos cantos de reis e a terceira é criada por Elomar. Após a entrada dos reiseiros na casa de um dos foliões, canta-se a história da viagem dos três Reis Magos ou a do nascimento de

40 Nas folias de Reis, a tríade Gaspar, Baltazar e Melquior é unificada na figura do Santo Reis, para o qual são dirigidos louvores e promessas.

Jesus. A "Louvação" refere-se à fuga de Jesus, de Maria e José com o jumento, pelo deserto. O poeta toma esta cena como modelo para a sacralização da família, valorizando o casamento cristão, monogâmico, e associa os filhos do casal ao menino santo:

II - Louvação
São José Virge Maria
São José Virge Maria
vai um jumentin também
vai um jumentin também
pirigrinano os três
pirigrinano os três
nas istrada de Belém...
nas istrada de Belém...

O sinhô com sua Dona
O sinhô com sua Dona
tem nessa casa um tisôro
tem nessa casa um tisôro
os filhos qui istão durmino
os filhos qui istão durmino
vale mais qui prata e ôro
vale mais qui prata e ôro [...].

O sentido do peregrinar e da visita dos três reis – magos e sábios guiados por uma estrela de potência extraordinária e numinosa, pois mantém relação com Deus – é apreendido no instante em que o canto ritual presentifica o nascimento do menino:

[...] oi lá vai os Três Rei mago
oi lá vai os Três Rei mago
cum a estrela de guia
cum a estrela de guia
visitano na capela
visitano na lapinha
o Minino qui nascia
o Minino qui nascia.

Recuperar o momento da epifania de Deus é um modo de torná-lo contemporâneo. Sobre a estrutura do tempo sagrado, Mircea Eliade (2002) observa como as ações do homem das civilizações denominadas "arcaicas" ou "pré-modernas" têm modelos trans-humanos: os gestos imitam os exemplos dos antepassados míticos. As festas periódicas são um modo de voltar a ensinar aos homens a sacralidade dos modelos, que tendem a ser desfigurados ou até esquecidos, não fosse a reatualização proporcionada pelos folguedos.

O evento sagrado descrito na "Aleluia", o nascimento de Jesus, toma proporções numinosas, de abundância e poder, interferindo nas ações cotidianas:

> Na palha o boi parou de remoer
> o carneiro na eira mugiu
> o burro levantou quando Jesus nasceu
> e os pastores na guarda deram glória a Deus
> aleluia.... aleluia... aleluia...

O acontecimento é um alerta da natureza que, no seu habitat natural, coloca-se à escuta do sagrado: o boi interrompe o remoer; do carneiro ecoa um mugido que sinaliza o instante sagrado; o burro se levanta em reverência à autoridade de Deus, do *numem*; e os pastores, na guarda dos rebanhos, demonstram cuidado e vigilância, dando glória a Deus e alegrando-se com a revelação do inesperado.

Quando a majestade do sagrado se instala com o nascimento de Jesus, a "Aleluia" encerra o canto. O termo aleluia[41] é, pois, louvação jubilosa, em tom exclamativo. Rudolf Otto (1992) filia a expressão a outras de caráter arcaico que produzem no homem religioso uma impressão particular, espécie de estranhamento pelo teor obscuro

41 "Do hebr. *hallelu Yah*, 'louvai ao Senhor'", conforme *Dicionário Aurélio século XXI*.

e indefinido da palavra. Isto é acentuado na interpretação solene e reverente de Elomar, momento em que altera o timbre da voz:

> O cego viu o côxo caminhou
> o mudo de nascença falou
> quando Jesus andou aqui
> Jesus o Bom Pastor da casa de David
> aleluia... aleluia... aleluia...

No final, alude à passagem de Jesus pela terra, advertindo sobre seus milagres. Esta lembrança expõe o mistério do *numem* e confirma o poder, autoridade e misericórdia para com os doentes. A canção, assim, deixa falar a noite do nascimento em que o sagrado se manifestou, na visita anunciada pelo fulgor de uma estrela.

É necessário permitir o ócio, o pensar, o labor criativo com a linguagem. "O Peão na Amarração" sugere esse des-trabalho, a partir de uma atitude rebelde, anárquica e contestadora da ordem vigente. A canção foi gravada em *Cartas Catingueiras* e é parte integrante da ópera *A Casa das Bonecas*. O canto de amarração é um gênero poético-musical, talvez extinto no Nordeste brasileiro, variante do *cantus gestualis* referido por Paul Zumthor, em *A letra e a voz*.

O pensar, nesse sentido, é entendido como jogo lúdico, urdidura das tramas, das redes de significações. A amarração possibilita um instante para a discussão da vida e o questionamento do trabalho, no intervalo, no momento da folga. A saída do cotidiano é um tempo para o brincar, para a trama como jogo. A imagem remete, ainda, à brincadeira da infância com o pião no qual se amarra um barbante, soltando-o para que rodopie em espiral, semelhante ao redemoinho. Na música, o peão (empregado) encontra-se amarrado com a corda no pescoço, subjugado ao patrão. A folga é o rodopiar do peão/pião, momento das tramas do pensar que pode urdir e tecer: "é a ceguêra de dexá/ um dia de sê pião/ num dançá mais amarrado/ pru pescoço cum cordão/ de não sê mais impregado/ e tomém num sê patrão".

Essa é uma das canções de Elomar na qual se explicitam aspectos sócio-políticos, ao modo de um manifesto do sertão. Em "Cena de Espancamento na Paulista", da ópera *O Retirante*, o tom de protesto ganha maior dimensão, não sendo possível dissociá-lo do projeto artístico do compositor, uma vez que evidencia a condição de escassez à qual o catingueiro é submetido.

O personagem da canção é um tipo de empregado rural, cuja função é a de auxiliar de boiadeiro, condutor de tropas, amansador de animais ou, ainda, lavrador. Ele denuncia seu lugar desprivilegiado na organização social hierárquica, em que está subjugado aos mandos do patrão, o dono da terra. Protesta contra o sistema paternalista atávico – ao qual está forçosamente amarrado – cujo princípio hierárquico edifica-se sobre feudalismo próprio da Idade Média europeia, permitindo uma atualização para o sistema capitalista moderno. Em "Estrela Maga dos Ciganos", também compõe a utopia de um mundo destituído de qualquer mando e sujeição: "E inquanto na face da terra havê tiranos/ Vassalos e suseranos/ Sinhorio e servidão/ Fico lá incima hospedado com os Reis Mago/ Nos camim de São Tiago/ Num boto os pé nesse chão".

Em "O Peão na Amarração", configura-se o tempo do ócio, ao passo que o trabalhador expõe as condições desfavoráveis das atividades exercidas. Quando a sulina – sol forte, abrasador – atenua, o peão recostado, à sombra do umbuzeiro – árvore que se destaca na caatinga por desafiar a seca, ofertando o verde e flores nos períodos de estiagem –, experimenta do alívio que lhe permite entrar em "descursão" com os companheiros. Enquanto "os pé discança" e "isfria os calo da mão", encontra tempo para folgar, narrar e para refletir sobre a vida de peão. Tais reflexões são costuradas no que denomina de trança – um emaranhado, uma narrativa –, na brevidade do tempo de descanso. No texto, a vida de peão refere-se ao cotidiano do trabalhador rural, do catingueiro, mas pode ser associada a qualquer outra conjuntura de tirania e escravidão, inclusive à vida do operário urbano que é regulada pela égide do capital, do paradigma compra-venda: "é a ceguêra de dexá/ um dia

de sê pião/ de num comprá nem vendê/ robá isso tomém não/ de num sê mais impregado/ e tomém num sê patrão".

Ao protestar contra a condição de subserviência ao dono da terra, o personagem imprime tom belicoso, inspirado por uma vontade, por uma "tentação" que lhe sugere:

> um dia arresolvê
> infiá os pé pelas mão
> pocá arrocho pocá cia
> jogá a carga no chão
> i rinchá nas ventania
> quebrada dos chapadão
> nunca mais vim num currá
> nunca mais vê rancharia [...].

A necessidade de superar a condição de peão amarrado com uma corda no pescoço, como animal de carga, boi manso, revela o desejo de romper com todo e qualquer tipo de tirania. Rejeita, ainda, a categoria de patrão, construindo uma utopia de liberdade, de sociedade justa e igualitária; daí o caráter humanístico e idealista da canção. Expressões como "rinchá (relinchar) nas ventania", "quebrá a cerca da manga" (ultrapassar o pasto delimitado para o animal) e "me alevantá nos carrasco" (desgarrar-se, como os animais levantados e bravios – o boi turuna e barbatão – que vão pastar em região afastada, para fora das cercanias) são metáforas pelas quais o peão aventa o intento de infringir o sistema de poder que o domina. Entretanto, o teor do discurso não é apenas subversivo; o paradoxo é sintetizado na fusão dos personagens "cigarra" – representante do ócio – e "formiga" – símbolo do trabalho – retirados da fábula de Esopo:

> cumo a cigarra e a furmiga
> vô levano meu vivê
> trabaiando pra barriga
> e cantano inté morrê [...].

De modo ambíguo, o peão é a cigarra (o artista, o transgressor que se permite cantar amarração e prefere o ócio, o tempo do pensar alheio à dinâmica de controle do trabalho repetitivo) e a formiga (o trabalhador que está de acordo com as leis, regido pela tirania da técnica, aquele que amarra o canto): "e toda veiz qui eu fô cantá/ pra mim livrá da tentação/ pr'essa cocêra cabá/ nun canto mais amarração". O primeiro, herege, é incitado pela tentação do tinhoso – demônio – e inspirado pelo canto profano, enquanto o outro, religioso, vê em Jesus o arquétipo do peão, justificando o trabalho a partir do modelo bíblico:

> mais a canga no pescoço
> Deus ponhô pru modi Adão
> dessa Lei nunca me isqueço
> cum suó cumê o pão
> mermo Jesus cuano moço
> na Terra tomém foi pião.

7 O Mendigo e o Cantador

O Mendigo e o Cantador são personagens que encenam as tensões entre o homem religioso e o artista, na peça *O Mendigo e o Cantador*[42], classificada por Elomar como "poema e canto em um tempo para palco", integrante de *Pétalas do Teatro Alumioso*, conjunto de peças – pétalas, papéis – para teatro composto de "alumiosos" – no sentido de curtos e relampagueantes – poemas de conteúdo dramático. O drama passa-se numa pequena cidade do sertão e consta de diálogos entre o Mendigo – falso cego, tipo que faz da mendicância profissão – e o Cantador – poeta sertanejo, violeiro

42 Peça escrita por volta de 1970. Encontra-se completa nos anexos da tese de doutorado *Tramas do Sagrado*, transcrita de datiloscrito do autor, em exemplar da Biblioteca da UFBA. Aqui são lidas as peças publicadas como canções em *Cartas Catingueiras*.

bucólico, de caráter pacífico, embora crítico, diferenciado do cantador de desafio.

O discurso do Mendigo, por meio de argumentos astuciosos e de retórica cheia de artifícios, intenciona persuadir os compradores da feira a lhe darem esmola. Para isso, utiliza-se da palavra bíblica e de pedidos clementes: "A caridade fi de Deus, pela Santa Caridade!". O texto sagrado, quando citado pelo Mendigo, é trazido com reverência ou mesmo entusiasmo e paixão, como forma de legitimar suas ideias, momento em que altera o tom da fala, assumindo outras personalidades: de profeta bíblico e de sacerdote inquisidor.

Todavia, o Mendigo deseja, sobretudo, angariar tostões na feira, o que se torna mais difícil com a chegada do Cantador. Este personagem, por sua vez, é visto como concorrente e o desafia pela oratória: "O qui é qui vejo ali, mais será os impussive?/ Virge Santa qui me livre/ qui tanta pirsiguição!". Do confronto entre Mendigo e Cantador, cujas posturas são, muitas vezes, contraditórias, flagram-se paradoxos e ambivalências. Do primeiro, apreende-se o perfil do homem religioso – ou melhor, falso religioso e hipócrita – e do segundo, o perfil do artista. O texto bíblico fundamenta a argumentação do Mendigo, que também cita elementos da tradição pagã: "madrugada na ladêra/ do barrão alevantado/ eu vinha e a lũa entrano/ num boto fé nessa fera/ eu vi mil cadelo uivano". "Barrão" ou "varrão" é um porco macho, escolhido para reprodutor e, em vista disso, não sofre castração. "Barrão alevantado" é uma espécie de porco encantado pelo demônio, figura fantasmática, aleivosia.[43] O Mendigo, ao citá-lo, deseja incutir medo nos passantes da feira. Diz nela não botar fé, principalmente, se não lhe derem esmolas, imprimindo um tom inquisidor no discurso. A falação do Mendigo prossegue ao reproduzir um colóquio entre São Francisco e o Rio chamado "velho Chicão". O diálogo ocorre

43 Há outro registro dessa aleivosia, que corresponde, ainda, à figura do lobisomem. No *Auto da Catingueira*, aparece como "barrão do fogo alevantado".

entre a instância do sagrado e a natureza. Assim, referenciá-lo é uma estratégia para legitimar-se como profeta, vidente, para quem a verdade teria sido revelada, garantindo-lhe o privilégio que justifica a esmola: "Do alto da praça eu sentado/ do alto da praça eu vi tudo/ Acho qui tive u'a visão, São Francisco do meu lado/ falava pro velho Chicão...".

No trecho seguinte, dirige uma crítica à Igreja Católica, especialmente, a romana que, durante a Idade Média, praticou largamente a venda de indulgências:

> Veja os nossos semelhantes
> que bramura meu irmão!
> Ficaram todos dementes
> são pastores infiéis
> que de novo vendem aos crentes
> os céus por dobrões e réis.

Observa-se no Mendigo uma tendência religiosa protestante na citação que faz a Martinho Lutero, teólogo e reformador alemão, uma das leituras do autor:

> E o ri qui de muito era manso
> foi ficano arrevoltado
> ispadanou-se num remanso
> feito um gigante dorado
> num rufião amarelo
> vêi um cavalêro armado
> c'ũa ispada e um cutelo
> no brasêro eu vi Lotero
> eu vi Lotero catinguêro.

Nesse excerto, o Mendigo denuncia mudanças na natureza do rio, cujas águas tomam proporções desmesuradas e se tornam revoltas, o que sugere um protesto contra a degradação que sofre pela ação do homem. A desordem do rio eleva-se a uma manifestação

numinosa, de terror e fascínio, na imagem que constrói de Martinho Lutero. Ao compor a representação hiperbólica de um Lutero catingueiro como heróico cavaleiro medieval, caracterizado pela ética, nobreza e integridade moral, aproxima as ideias heréticas do protestantismo à realidade sertaneja. O Mendigo, nesse momento, aumenta a potência do discurso para acentuar o medo dos passantes da feira, lembrando-lhes das consequências do pecado da avareza e de não ser caridoso com o semelhante. A adaptação de Lutero à caatinga é uma analogia do sertão com o deserto, lugar propício, pelo caráter adverso, ao afloramento do discurso de protesto.

Enquanto no Mendigo predomina a fala, a verborragia e a arrogância, o que faz com que desmereça a esmola do crente, no Cantador, mais afável e sedutor, prevalecem a poesia e a canção, porque estas são linguagens que domina. A canção é a forma com a qual responde e critica as provocações do Mendigo. Pelo caráter sintético, tem maior eficácia, poder de persuasão e gera um encantamento que atrai os passantes, os quais são generosos com o Cantador e depositam moedas na sua cuia. Este fato irrita, profundamente, o Mendigo.

As referências do Cantador são os contos, cantos e mitos da tradição ibérica, que persistem na memória popular: a história da Donzela Teodora, o romance do falso cego e a lenda do veado branco, remodelados, bem como os gêneros da cantoria nordestina. Contudo, apreende os elementos do sagrado não como homem religioso, mas como artista, traduzindo-os para a linguagem poética. Isto imprime maleabilidade ao discurso, distinguindo-se do tom doutrinário do Mendigo.

Na chegada, com a viola na mão, o Cantador puxa o canto "A Donzela Tiadora", canção gravada em *Cartas Catingueiras*. Todas as canções desfiadas pelo Cantador foram publicadas como cartas da caatinga, no álbum citado: "Gabriela", "Naninha", "Incelença para um poeta morto" e "Corban", as quais integram o cancioneiro de Elomar, exceto "Canto de Amarração". Deste modo, podem ser

lidas separadamente. Entretanto, em *O Mendigo e o Cantador*, são acrescentados a elas outros sentidos que se relacionam aos temas abordados pelo Mendigo[44].

De tradição secular, o romance da Donzela Teodora, trazido ao Brasil pelo colonizador português, persiste na oralidade, fragmentado, recriado, dinamizado por novos narradores e criadores. O saber de Teodora é intuitivo, mítico, espiritual. Câmara Cascudo (2000) apresenta uma versão sertaneja da história, cuja originalidade deve-se ao fato de ser estruturada em versos, quando todas as outras o são em prosa.

Segundo a narrativa, Teodora – donzela espanhola – foi comprada por um mouro que, encantado com a beleza e feições de fidalga, procura educá-la com os melhores mestres. Teodora supera todos eles em sabedoria e perspicácia, além de aprender, por si, metafísica, astrologia, entre outras disciplinas. Por tudo isso, é comparada a Salomão, referência bíblica que tem a finalidade de valorizar o conhecimento de Teodora e ressaltar como sobrepujou todos os homens e mulheres do seu tempo. Donzela de caráter forte, culta e corajosa, além de ser dotada de disciplina e virtude impecáveis, Teodora, ao ver seu dono em situação de falência, propõe salvá-lo da pobreza: sugere ser vendida na corte de um rei pelo alto preço de mil dobras de ouro. Uma vez na sala do rei, antes de ser fechado o negócio, é desafiada por grandes sábios. Como vence a todos, deixa de ser vendida e retorna para casa triunfante, em companhia do dono, que dela recebe o ouro. Em *O Mendigo e o Cantador*, o romance aparece fragmentado e difuso:

> E a donzela Tiadora
> qui nas asa d'aurora
> vei à sala do rei

---

44 O compositor altera os textos das canções, na gravação delas em *Cartas Catingueiras*. Opto por citar as versões constantes em datiloscrito de *O Mendigo e o Cantador*.

infrentá sete sábios
sete sábios da Lei
venceu sete perguntas
e de bôca-de-côro
recebeu cumo prenda
mili dobras de ôro
respondeu qui a noite
discanso do trabai
incobre os malfeitores
e qui do anjericó
beleza dos amores
e qui da vilhilice
vistidura de dores
na eterna mininice
foi-se num poldo bai
isso vai muito longe
foi no seclo do Pai.

O Mendigo, irritado com a chegada do Cantador, começa a desafiá-lo com falsas honrarias: "mais cantadô errante/ anjos do Rubin/ ó cantadô dos crente". Entretanto, as heresias do Mendigo não se restringem às críticas protestantes. Como homem religioso, sempre fala como profeta bíblico, estimulando, pelo discurso apocalíptico, o medo dos crentes. Esta postura questionadora aflora quando incita o confronto, desafiando o saber do Cantador. Veja o excerto em que indaga o sentido da criação e o destino do homem na terra:

[...] qui faiz o pobre home
inriba dessa terra,
erra, erra, erra
só véve pra errá?
qui n'ũa patinhoba
pra riba e pra baxo
cum medo do iscuro
cuano apagá o faxo
atravessano o valo
num pau de pinguela

sem incontrá o fio
qui arremata as era
a chave da porta
do Reno dos anjo
cantadô num vejo
o fim dessa jornada
trança de camin
sem fim sem incruzilhada.

O Cantador responde-lhe com "Gabriela", uma mulher, uma epifania que excede qualquer beleza terrena, misto de monja e égua, multiplicada em gabrielas – baias, brancas, amarelas, pampas – vindas de "estrelas recuadas" no tempo e no espaço, onde habita todo o poder do sagrado. Também Elmana, nome inventado, em "A meu Deus um canto novo", é um misto de mulher e santa, cujo "El" pode aludir ao Deus da tradição judaica (El, Éloah, Élohim), e remete a uma potência numinosa. Pelas mãos de Elmana, o poeta visita a "quadra perdida", lugar utópico que atravessa o sertão histórico para inscrever-se no "muito mais, inda mais, muito mais/ dispois dos derradêro cantão do sertão" (*Na quadrada das águas perdidas*), isto é, na região paradisíaca e sagrada do sertão profundo. Em "A meu Deus um canto novo", a "quadra perdida" refere-se também à origem do mundo, o "pispei de tudo", símbolo da perda, da distância que separa o tempo histórico e ordinário do tempo mítico primordial e sagrado: "Oh lua nova quem me dera/ eu me encontrar com ela/ no pispei de tudo/ na quadra perdida/ na manhã da estrada/ e começar tudo de novo".

Na lua minguante, as gabrielas manifestam-se nas águas da Lagoa Bela, lugar da geografia física da caatinga que remete à infância do autor: "Ô Gabriela/ na Lagoa Bela/ luar minguante/ as éguas vão sonhar". Motivado pelas memórias pueris, Elomar reinventa, através de recursos ficcionais, a geografia do sertão. Assim como faz com o Rio do Gavião, lugar simbólico, simultaneamente, pátria e exílio, terra natal e refúgio. Desse modo, os lugares que constituem o universo cotidiano do artista são transpostos para uma geografia

inventada que se concretiza na instância poética. Conforme Elomar, através de um "traslado geográfico licencioso poético".

Em "Gabriela", o homem está fadado às imposições da morte, da saudade e da dor, as quais o poeta denomina de três irmãs ferinas, relacionando-as ao destino do cantador: "São treis sorte são treis sina/ ai pobre cantadô/ são treis irirmã firina/ a morte, a saudade e a dô". Propõe-se uma analogia dessa tríade com as três parcas[45], deusas pagãs, tecedeiras da vida. Assim, a vida do homem constitui-se num tecido, em que cada elemento da tríade desempenha papel específico na urdidura da trama: na origem do esquecimento, está a saudade que fia, porque a pulsão da vida provém de falta e privação, de carência e pobreza, como no mito de Eros[46]. Entre a origem e a morte, a dor é a que tece e doba os complexos novelos da vida. No final da existência, a morte é a que corta, com um punhal, a sorte do homem, que vive a errar, como Édipo na própria cegueira.

Em *Gabriela*, o tema do veado branco aparece, segundo Jerusa Pires Ferreira (2001), como anúncio da salvação e é um topos presente no livro de Carlos Magno. Espécie de totem, simboliza o sagrado, divindade ancestral e protetora dos animais da mesma espécie. O mito é evocado pelo Cantador para suscitar uma aura de mistério e sacralidade. A lenda do veado branco foi contada por Elomar no álbum sonoro que acompanhou a primeira edição deste livro *Tramas do Sagrado*. Segue a canção na íntegra:

---

45 Na mitologia grega, as três parcas (Cloto, Láquesis e Átropos) simbolizam a morte e determinam o curso da vida. Uma fia, a outra tece e a última corta o fio. Na *República*, as parcas são filhas da Necessidade. Láquesis cantava as coisas passadas, Cloto as presentes e Átropos as futuras: "Cloto ajudava de quando em quando as revoluções do círculo exterior com um toque da mão direita e Átropos fazia o mesmo aos interiores, com a esquerda; quanto a Láquesis, usando ora a direita, ora a esquerda, aplicava-se alternativamente ao de fora e aos de dentro", conforme Platão (1996, p. 234).

46 Numa das versões do mito, Eros, deus do amor, pulsão de vida, é filho de Pênia (pobreza) e Poros (recurso), daí a condição híbrida.

São treis sorte são treis sina
na istrada desse cristão
são treis irirmã granfina
e de punhal na mão
d'ũa madrasta avarenta
o home nun iscapa não
cuma o cego na trumenta
lá vai o cristão.
São treis sorte são treis sina
ai pobre cantadô
são treis irirmã firina
a morte, a saudade e a dô.

Ô Gabriela
na Lagoa Bela
luar minguante
as éguas vão sonhar
são éguas baias, brancas, amarelas
são poldas pampas lindas gabrielas
monjas cavalgadas
vindas de estrelas
muito recuadas
Lagoa da Porta
nas horas morta
o viado branco vem suzin bebê...

O Mendigo continua, porém, a protestar. Para difamar o Cantador, insinua que não gosta de trabalhar, por viver à custa da viola, instrumento de gente indolente e vadia. A resposta do Cantador é por meio do Canto de Amarração, com o qual reverte as palavras do Mendigo. Este, ainda mais bravo, despreza o artista ao questionar o seu papel, ao caracterizar a arte como efêmera em relação às coisas divinas, cujo teor maléfico e pagão remete ao culto de Baco. Paradoxalmente, mostra erudição e conhecimento ao citar clássicos da literatura e da música ocidental: Chopin, Lorca, Bach, Herculano e Castro Alves. Em vista disso, observa-se a presença de uma ambiguidade de caráter platônico. No "Livro X" da *República* (1996),

Platão vê na arte um aspecto corruptor e, mesmo julgando-a duplo simulacro do real, demonstra por ela encantamento e fascínio.

O Mendigo, perfil do homem religioso e apolíneo, centrado, entra em confronto com o artista, dionisíaco e transgressor. Mas não se esquece, simultaneamente, de atentar para a cuia e os tostões que vez em quando nela caem:

Os pueta os cantadô
pintô iscritô artista
cambada de vagabunda
isprito de casta imunda
qui saiu lá das prefunda
lá das treva isteriô
é qu'eles tudo faiz parte
dessa geração imunda
qui num assunta pros clamô
dos pobre e nicissitado
nun aceito não sinhô...

Os prelúdio de Chopin só presta
pras cirimõia dos adoradô de Baco
pras propaganda das água de chêro
qui arritira as catinga do subaco
Frederico François Chopin (pronúncia correta)
Lorca Bach ou Herculano
Antônio de Castro Alves
pra que sirviu as coisa q'ueles feiz?!
Adonde é qui istão eles agora?
Istão no revertéro
na memora do pó da terra
todos os feito dos home
istão iscrito no chão das istrada
na perdedêra qui o tempo consome.

O Cantador replica com a "Incelença para um poeta morto", uma das canções mais solenes de Elomar, homenagem ao poeta, ao artista, ao professor, ao mestre:

Cantemo u'a incelença
pra esse ilustre professor
qui nessa hora imensa
chegô aos pé do Criadô

choremo ôtra incelença
pro grande mestre da 'Lição'
de saudosa lembrança
em nosso coração

Refrão (coro de vozes femininas):
Levanta é madrugada
os galos já cantô
qui sua 'Viola quebrada'
silenciosa ficô
segue a istrela de guia
nos campos do Sinhô
qui a 'Mão nevada e fria
da saudade' chegô
um canto de incelença
na Casa do Rei Salomão
cantaro os cumpanhêro
cũas ispada nas mão.

A saudade, uma das parcas, a fiandeira, chega com "A Mão Nevada e Fria...", alusão ao título de um dos livros de Camillo de Jesus Lima, poeta de Caetité – Bahia, para quem a canção é dedicada[47]. Dele são citados os poemas "Lição"[48] e "Viola Quebrada".

47 Camillo de Jesus Lima, intelectual de esquerda, era redator d'*O Jornal de Conquista*. Durante o golpe militar de 1964, foi preso em Vitória da Conquista, sendo depois transferido para o Quartel de Amaralina, em Salvador. Em 1975, morre atropelado em Itapetinga.

48 Veja um fragmento, retirado da *Antologia Poética*, do poema "Lição", de Camillo de Jesus Lima: "– Mestre,/ Que hei de fazer quando os pássaros cantarem/ Vendo o sol, – rei do fogo, – a dourar a montanha?/ É preciso que eu seja uma sombra – eu tão moço?/ Hei de ser triste em meio a alegria tamanha?/ – Filho, essa voz que quer cantar a vida/ Não a sufoques nunca na garganta/ – Mestre e que hei de fazer quando os pássaros cantarem?

A "Casa do Rei Salomão" é referência à Maçonaria, à qual o poeta pertencia. Na Incelença, a Casa é o espaço onde acontece o velório e onde os companheiros louvam o poeta morto. A imagem dos amigos empunhando espadas sugere que sejam também poetas, intelectuais, cúmplices de ideias, como cavaleiros medievais, fiéis à ética de guerreiros. Vê-se, na canção, um protesto silencioso que lembra "Canto de Guerreiro Mongoió", em que são citados os "homens de opinião" exilados da pátria, errantes em chão alheio.

Apesar da fatalidade da vida, do determinismo das parcas que tecem o destino do homem na terra, a perspectiva de um ideal, de uma utopia, é sugerida no pedido para levantar-se, erguer-se com a madrugada, com o canto dos galos. Uma vez que a viola emudece, representando o silenciamento do canto do poeta, a orientação da "istrela de guia" aponta para a metáfora dos "campos do Sinhô", onde o sagrado é pleno de potência: "Levanta é madrugada/ os galos já cantô/ qui sua "Viola quebrada"/ silenciosa fico/ segue a istrela de guia/ nos campos do Sinhô/ qui a "Mão nevada e fria/ da saudade" chegô". A utopia poética indicada pela arte é integrante de sua função transgressora, pois questiona o estabelecido, de forma voraz, irônica ou mesmo sutil, como no símbolo da espada empunhada pelos amigos do poeta: "um canto de incelença/ na Casa do Rei Salomão/ cantaro os cumpanhêro/ cũas ispada nas mão".

A homenagem do Cantador ao poeta parece não convencer ao Mendigo, o qual, vendo naquele um concorrente, continua a desafiá-lo: critica os artistas, chamando-os de "amantes do dinheiro" e "vendedô das arte". Após isso, em breve passagem, entram em cena os personagens Antropólogo, Socióloga e Ecóloga, que representam o saber científico e são chamados, pejorativamente, de

---

– Canta!/ [...] – Mestre, / E se um dia os déspotas malditos/ Desejarem fechar a minha boca/ Para que eu não grite mais, não chame mais?/ Mestre,/ Meus pensamentos e meus brados/ São livres, livres como os vendavais,/ Mestre,/ Se os monstros a minha liberdade/ Quiserem ver cativa?/ Na hora ingrata,/ Mestre,/ Na hora tremenda, que farei?/ – Mata! [...]/ – Mestre,/ Tudo acabado, eu só, eu sem nada, eu cativo,/ Mestre,/ Que hei de fazer?/ – Escuta, filho:/ Morre!".

nordestólogos. Esses personagens são caricaturas de intelectuais que apreendem o nordestino de maneira estereotipada, prática descrita de modo irônico pelo autor. No texto, eles buscam entender, a partir de uma suposta neutralidade científica, o contexto cultural estranho às próprias realidades. Para isso, utilizam equipamentos como máquina fotográfica, gravadores, cadernos de apontamento, lunetas etc. Curioso se mostra o uso da luneta, lente de aumento que altera a percepção do real, evidenciando, assim, um desejo de correção da realidade. A crítica e ironia do autor direcionam-se à figura do intelectual acadêmico condicionado por um discurso dado e limitado, em oposição ao saber da arte. A tensão entre os dois saberes é encenada no diálogo entre os estudiosos e o Cantador. Observe, no trecho seguinte, como o grupo de pesquisadores explica a cena de alguns catingueiros chegando com mercadorias para serem vendidas na feira:

ANTROPÓLOGO – *Mas, quem são estes que vêm lá*
quem vem, quem são?
SOCIÓLOGA – *Estranhamente símplices sem pretensão.*
ECÓLOGA – *São componentes ecológicos do sertão?*

O Cantador, porém, apresenta-lhes a visão de artista e de homem do sertão. Fica evidente a diferença entre a complexidade do discurso acadêmico – acusado de afastar-se da realidade – e o saber não acadêmico, intuitivo, fundado na experiência. Com isso, propõe-se que o real é múltiplo e, desse modo, não pode ser reduzido e deformado pelo enfoque da luneta:

Disculpa intrometê
num chega sê tudo isso não
as coisa qui vem lá são meus irmão
qui chega incapelados de puêra
nas fêra vino do alto do sertão
viero tão de longe qui inté faiz dó
tragano o pão de puêra e suó.

Finalmente, entra o personagem da Prostituta, responsável pelo desmascaramento do Mendigo: reconhece nele o amigo Colozin do Biriri, homem abastado e falso cego. Agora, o discurso crítico de protesto é colocado na voz da Prostituta, a qual, ao modo de Maria Madalena, é difamada e repreendida pelo Mendigo por causa da condição marginal. Incomodado e constrangido com a inesperada presença, ele faz-lhe ameaças e lhe oferece dinheiro, a fim de que ela se afaste do lugar, o que não recusa. O ludíbrio do Mendigo é visto pela Prostituta como sinal do fim dos tempos, uma vez que o discurso moralizador torna-se estéril ante o desvelamento da farsa por ele protagonizada. Ao sair da cena principal para misturar-se aos feirantes, a Prostituta ironiza trazendo o canto Naninha, cujo tema é oportuno. Nele, um príncipe também se disfarça de cego e mendigo, não com intento de usurpação como o do Mendigo e, sim, de raptar a amada:

Certa veis um certo prinspe
paxonô-se prũa donzela
intiada de um rei
lá do rêno de Castela

mala sorte a qui lhe foi
morreno de amô pru ela
pru mode das Arma o rei
intão lhe negô a mão dela.

Imbuçado pur um velo
com o semblante ocultado
pelas porta do castelo
mindigava paxonado
té qui um dia essa princesa
desceu feito um sarafim
ele intonce rogô ela
qui lhe insinasse o camin [...].

O canto é uma recriação do romance do falso cego, de tradição ibérica, ligado ao tema "raptos e violações", frequente nesse gênero textual. Na memória popular, o amante é um homem do povo que se disfarça em cego e mendigo e, geralmente, seus sentimentos não são explicitados. Na peça, entretanto, ele expressa suas paixões ("vê meu peito sua/ e fria a fronte minha,/ pela sina tua, triste sina é a minha/ de vagar à toa, de penar assim/ eu só sem Naninha/ e Naninha sem mim...") e é caracterizado como príncipe e nobre, quiçá, do reino de Aragão, uma vez que a donzela é de Castela, filha de um rei de outras armas, referência à Idade Média, em que havia disputas entre os dois reinos.

O Cantador dá prosseguimento ao canto Naninha já iniciado pela Prostituta. A partir de então, o rapto é sugerido na imagem da noiva que desce do alto da janela do castelo, como anjo, um "sarafim", o que também não consta no romance tradicional. Neste, a moça é de origem humilde: "[...] té qui um dia essa princesa/ desceu feito um sarafim/ ele intonce rogô ela/ qui lhe insinasse o camin". Apenas no final da canção o amante revela a verdadeira identidade: "amada perdoa/ sô o prinspe teu".

Após o canto, o Mendigo, cuja identidade foi desocultada pela Prostituta, ainda mais irritado com os passantes que não lhe fazem caridade, persiste no disfarce. Novamente, reduz a arte do Cantador a uma coisa ultrapassada e morta, sem nenhum valor ou substancialidade, haja vista o canto Naninha tornar vulnerável sua máscara de cego e mendigo:

> Fica aí cantano historas
> de reis e donzelas morta
> nun te cuida pras bramura
> qui já vem chegano às porta
> cantadô de pé-de-porta
> de budega, boca aberta
> bebedô de mandureba
> de água-fraca e pé-de-côcho
> campulino fedorento

cruzamento de gambá
cum mão pelada da mêa-noite
ladrão de canaviá...
tu tamem ta fazen' parte
da maldita geração
qui falô o Rei Salomão
autô dos Eclesiaste
a caridade fi de Deus,
pruveitais a purnidade,
dai ismola inquanto há tempo
de fazê a caridade...
(reprovador)
todos cegos, todos surdos!
vêde e escutai ó cegos ó surdos.

O Mendigo assume a voz de um profeta antigo e cita passagens do Velho Testamento, referindo-se ao destino do homem e do mundo no final dos tempos, tema recorrente na cantoria nordestina. O texto *O Mendigo e o Cantador*, pela forma dialógica representada no confronto entre os dois personagens, lembra os desafios de viola do Nordeste brasileiro. O Mendigo, em tom doutrinário, arbitra-se conhecedor da verdade e dispõe a tecnologia numa instância demoníaca. O Cantador responde-lhe através de Corban, texto apocalíptico, que também trata do fim do mundo, mas como utopia poética, presente na metáfora da "lua nova", constante nas canções de Elomar, que representa uma mulher, uma noiva, "branca e lira", imagem que nomeia o desejo do homem de um novo tempo. Através da poesia, recobra, temporariamente, a falta de um real pleno de potência, da palavra que leve à terra, ao enraizamento, restituindo o conforto da casa da linguagem, em meio ao exílio do homem:

São sete mil léguas imendadas de camin
pr'êsse mundão largo sem portêra vem o fim
só vejo na Terra a morte a rondar
peste mil infermidades fome e guerra ai de mim ai!!!
mil ventos da morte estroncios letais

sete vacas magras tragam as gordas nos currais.
Pelos sete cravos
das chagas do Sinhô
lastimo meus êrros
de grande pecador
geme a Terra ao rebentar das covas
branca e lira,
mia noiva é a lua nova
ao sol peço clemença
qui esse chão quema meus pé ai!!!

São treis cavaleiros de olhares cruéis
prontos pra peleja já cavalgam seus corcéis
de olhos para os céus
só ispero Cristo vim
eis qui chegam os maus
tempos do Grande Fim
treme a Terra pela última veiz
ais lamentos é vindo o Rei dos Reis
oh sol nun seca meu pranto
qui é pra eu refrescá meus pé ai!!!

No entanto, o final da peça não surpreende, devido à tendência moralizante impressa no arrependimento do Mendigo. Este, com a consciência atormentada pela lembrança das palavras da Prostituta, entra em conflito e aflição. O medo do castigo pelo pecado da usura o convence do erro e o faz converter-se, verdadeiramente, à moral cristã. O pedido de remissão da pena configura-se numa possível saída e desvela, nas entrelinhas, a visão de mundo do homem religioso que se contrapõe ao artista:

Senhô Deus,
perdoai os pecados de um ladrão
qui na maió das perdedêra
distruiu sua vida intera
isplorano os seus irmão.

"Eu vou na contramão da massa..." é uma fala de Elomar. Estar na contramão é a atitude que diferencia o artista e o pensador do funcionário da técnica, preso à dinâmica da reificação, alienante e fixa. No ato da criação, o artista subverte os valores, através de procedimentos de desmontagem do texto e remontagem em signos artísticos. Nesse sentido, configura outros valores, expressos numa nova ética: a ética do artístico, fundamentalmente, transgressora. A linguagem poético-musical de Elomar tem caráter arcaizante, é metafórica, sobretudo lírica no vigor originário, mas também grandiloquente, dramática, épica. Assim, comete a transgressão necessária à arte: a de reconstruir, recriar o mundo, ficcionalizá-lo, instaurar outras maneiras de apreender a realidade, diferenciadas do senso comum e na contramão da massa. Com isso, o autor confirma o valor da liberdade, como no trecho de Cantiga do Estradar[49]: "Meus méste a istrada e o vento/ quem na vida me insinô".

Qualificar, enfim, o compositor do Rio do Gavião como poeta em tempo indigente é diferenciar o poeta do funcionário da técnica, é contrapor o artista rebelde ao propagandista, mas é, também, encontrar no homem a ambivalência, a contradição, pois simultaneamente rejeita e adere à dinâmica da técnica.

49 Conforme Elomar, a canção "Cantiga do Estradar" é um fragmento da antífona "Carta ao Maestro", de nº 7.

Capítulo 2
Tramas do sagrado

Nas minha andança dent' dos serrado
já vi coisas do invisíve e do malassombrado
Oras viva e arriviva [...]
imprecavejo muit' inconive
já vi coisas do invisive
visage e latumia
pantumia e parição
de quem tá morto e quem vive
istripulia de Rumão

Auto da Catingueira

1 Pantumia, latumia e parição

O título deste tópico – "Pantumia (assombração), latumia (aleivosia) e parição (aparição)" – remete para o que denomino *tramas do sagrado*. A expressão, entre outros sentidos, refere-se ao valor que Elomar confere aos elementos da cultura pagã, ao sagrado plural, dionisíaco, em suas várias formas e configurações, entre as quais mitos, lendas e imagens da tradição cultural do Brasil cristão e sertanejo. Contudo, essa percepção do sagrado excede os limites da religiosidade herdada do colonizador português e extrapola para vertente popular, labiríntica, mítica, libertária e não racionalizada,

em trilhas nas quais sagrado, profano, deuses e demônios misturam-se e confundem-se.

O enfoque das tramas do sagrado visibiliza aspectos de culturas historicamente marginalizadas, como a afrodescendente e a indígena. Mostra, além disso, formas de expressão do sagrado, crenças, rituais e linguagens peculiares dessas culturas. Tais elementos modelam o caráter sincrético da religiosidade brasileira e indicam variados caminhos de ascese a Deus, num outro mundo habitado, conforme Roberto DaMatta (2000), por mortos, fantasmas, almas, santos, anjos, orixás, deuses, Deus, a Virgem Maria e Jesus Cristo. Assim, a conformação religiosa do país agrega e relaciona elementos legitimados como dicotômicos, ou seja, funde práticas localizadas – oficialmente – em pólos diversos.

A denominação deste tópico inspira-se no terceiro canto – "Das Visage e das Latumia" – da ópera *Auto da Catingueira*, oportunidade em que Dassanta, personagem central, compõe, no Recitativo, um panorama da cultura popular nordestina, elencando um conjunto de seres sobrenaturais que integram o imaginário do sertanejo, em estado mítico fabuloso.

Segundo Elomar, conforme registro da variante linguística da caatinga, os vocábulos pantumia, latumia e parição são sinônimos e designam assombrações, aludindo também à forma "livusia". O termo pantumia refere-se aos fantasmas, vultos e almas do "outro mundo". Latumia, variante de latomia, significa ruído, barulho e, na ópera, remete às estripulias e ruídos provocados por figuras sobrenaturais, como o arrastar de correntes e a quebra de objetos. Aleivosia significa traição, crime cometido com falsa demonstração de amizade, injúria ou calúnia. No discurso poético de Elomar, trata-se de aspectos de natureza fantasmagórica e demoníaca, em que espíritos traiçoeiros validam a capacidade que têm de iludir e enganar:

> Nas minha andança dent' dos serrado
> já vi coisas do invisíve e do malassombrado

Oras viva e arriviva
gôrda e fôrra a Fragazona
in pinicado de Sansão
cum as tinha qui di no calunga
na quara da pedra una
na toca do Lubião
nas lôa do sapo-sunga
in pinicado de Sansão
imprecavejo muit' inconive
já vi coisas do invisive
visage e latumia
pantumia e parição
de quem tá morto e quem vive
istripulia de Rumão.

Em leitura de fragmento da ária "O Pidido", quarto canto da ópera, foi observada a presença de elementos próprios das culturas indígina e africana na configuração do sertanejo de Elomar. O compositor aproveita elementos da linguagem peculiares ao universo sertanejo e expressa-os através da referência de Dassanta ao "feiticeiro e curador", cujas características se aproximam da figura do caboclo boiadeiro. Observou-se como a citação remete às práticas rituais pagãs do sertanejo, sobre as quais o compositor mostra grande conhecimento. Na caracterização do personagem Dassanta, compõe uma fala revestida por estereótipos que apresenta o universo do catingueiro, seus valores religiosos fincados na moral cristã e moldados por preconceitos contra as práticas culturais pagãs. O fato evidencia-se nos esconjuros do vocabulário do personagem: "aquele homem", "lubisome cumedô dos pagão...".

A representação do catingueiro no texto de Elomar é a de um narrador falante, eloquente, que domina a linguagem e privilegia o dialeto. Embora marginalizado social e economicamente, é sujeito do discurso e da própria história. A mulher deixa a condição de musa para, também, assumir lugar ativo de fala, a exemplo da personagem Dassanta. Isso é evidenciado na ária

"O Pidido" e no "II Pidido", integrante do quinto canto, "Das Viola da Morte", quando o amor de Dassanta é disputado por dois cantadores munidos de violas e facões. Para vencer o combate, importa não apenas a força física, mas a capacidade intelectual de articulação do discurso, simbolizadas pela viola, cujo papel é desencadear a memória criativa.

Em "O Pidido", a feira do interior nordestino compõe imagem de fartura, vez que possibilita aquisição de bens, encontros, diálogos e festa. Como lugar de interação social, representa o desejo, utopia de abundância, em contexto no qual imperam falta, economia e restrição: "faz tempo qui fui na feira, ai sodade!". Nela, simbolicamente, as tramas do sagrado são urdidas: a mulher rezeira, o cego cantador e vidente, o feiticeiro e curador:

> Já qui tu vai lá pra fêra
> traga di lá para mim
> água do fulô qui chêra
> um nuvêlo e um carrin
> trais um pacote de misse
> meu amigo ah se tu visse
> aquele cego cantadô!
> um dia ele me disse
> jogano um mote de amô
> qui eu havéra de vivê
> pur esse mundo
> e morrê aina em flô [...].

O "II Pidido" é a intervenção de Dassanta no desafio de violas entre o Tropeiro Chico das Chagas e o Cantador do Nordeste, ao pressentir a iminência da tragédia: a morte da catingueira e dos cantadores, ao final da ópera, confirmando o vaticínio do cego cantador:

> Meu amigo e cumpanhêro
> cum licença de miscê

num pidido derradêro
assunta o qui vô dizê
nos Campo do Sete Istrêlo
ficô tanto bem-querê
nos Campo do Sete Istrêlo
ficô tanto bem-querê
daindá, daindá, daindá
Dexemo lá treis bichin
drumino nas inocença
inté mêi disprivinido
de pano e subrivivênça
dêxa de cabeça dura
pra quê guardá pinião
pula cruiz da sipultura
qui fiquemo onte no chão
pur aquela nossa jura
qui fizemo cum iança
resguardo de paridura
guardamento de criança
inda tenho ũa isperança
de te vê rico e bastado
óia o céu tá carregado
ach' qui roncô um truvão
tanta coisa pur fazê
o roçado tá aberto
o teado discuberto
as têa já tão no chão
violêro tem clemença
ficô vazí o surrão
nem ũa panela no fogo
inté a chave da dispensa
veio no teu currião
daindá, daindá, daindá
se vancê num ôve meus rôgo
treis canto de incelença
turdua meu coração
daindá, daindá, daindá...
Pra que tanta disavença
nessa função tão decente

violêro para e pensa
só um bucadim na gente
viola cum violença
é plantá na terra quente
de mĩã ispaia semente
de noite cói incelença
daindá, daindá, daindá.

No trecho citado, Dassanta pede licença antes de iniciar o canto, evidenciando procedimento peculiar à cantoria nordestina. A fala do personagem destaca-se pela atitude conciliatória: demonstra fidelidade ao companheiro – o Tropeiro Chico das Chagas – e tenta manter a união familiar. No entanto, o desejo de harmonia e ordem submerge diante da força destrutiva e inexorável da beleza que impõe fim trágico aos personagens. A beleza excessiva representa o aspecto caótico e demoníaco capaz de provocar a morte, embora, no caso de Dassanta, manifeste-se em forma de libertação. Na memória coletiva, o personagem eterniza-se e assume aspecto divino: metamorfoseia-se no "japiassoca-assú", pássaro de asas amarelas, também denominado "jaçanã pomba-fulô", comum por todo o Brasil, mas singular na geografia inventada pelo autor, o Panela, região do Mato-Cipó ou Zona da Mata, em Vitória da Conquista:

Dassanta era bunita qui inté fazia horrô
no sertão pru via dela muito sangue derramô
conta os antigo quela dispois da morte virô
passo das asa marela jaçanã pomba-fulô
fulô roxa do Panela só lá tem essa fulô
Dispois da morte virô passo japiassoca assú...

No Recitativo, o narrador – que apresenta a história de Dassanta, o nascimento, o ofício de pastora de cabras – cede o lugar de fala à protagonista. Esta cena representa, alegoricamente, o imaginário popular do Nordeste brasileiro, por intermédio dos diversos

seres sobrenaturais – almas penadas, latumias de mortos e vivos, pantumias e parições – que o habitam e, ao entrelaçarem-se por jogos entre o divino e o demoníaco, tecem miticamente as tramas do sagrado.

A fala de Dassanta, no Recitativo, evoca uma série dessas entidades mágicas: barrão de fogo alevantado, Pé-sêco, Uriinha do São Joaquim, besta-bôba, Lobisomem, Boa-Tarde, Mão Pelada, além das almas penadas de Chico Bisôro, Chico Niculau, Manezim Serradô, Naninha e tantas outras, cujos poderes são associados ao demo por provocarem um estranhamento, terem alguma característica excêntrica ou divergirem das regras morais comuns aos grupos sociais. Chico Niculau e Manezim Serradô são dois cantadores mortos que produzem cantos de sonoridade aterrorizante, próprios de almas do outro mundo, inspirando em Dassanta medo e pavor. Naninha, segundo informação de Elomar, é a alma de uma mulher que fora muito rica e avarenta. A surpresa de Dassanta, no fragmento a seguir, deve-se, certamente, ao fato de vê-la esmolando, o que sugere uma forma de pagamento pelo pecado da avareza:

Nas minha andança dent' dos serrado
já vi coisas do invisive e do malassombrado.
Dũa certa feita lá no Ventadô
adonde o vento foi fazê a volta e num voltô
assucedeu qui o sol me logrô
e eu tive qui drumi donde o rebãin maiô
pela mêa noite alevantei da rêde
turduada cũa sede qui quaje me matô
fui bebê água pert' na aguada
ia mais discunfiada qui bode pastô
cuan' cheguei pert' foi qui dei pur fé
fiquei toda ripiada da cabeça aos pé
apois lá dibaxo do imbuzêro do miau
topei Chico Niculau mais Manezim Serradô
eu vi Naninha sentada pidino ismola
cujos difunto nas viola
cantava uns canto de horrô

voltei corren' olhan' pra traiz e benzen'
cuano cheguei é qui fui ven'
qui minha sêde passo.

"Das Visage e das Latumia", canto da ópera em que são descritas essas figuras extraordinárias, mostra a riqueza da variante linguística do sertão. A extensa lista dos termos busca evidenciar a sonoridade, o ritmo e a variedade de denominações das pantumias, permanecendo em segundo plano os sentidos e significados dos vocábulos.

A narrativa de Dassanta, durante a atividade do pastoreio, assenta-se sobre a experiência, por isso repete, insistentemente: "Nas minhas andança dent' dos serrado já vi coisas do invisive e do malassombrado". Desse modo, a legitimidade do mito e da lenda é outorgada pelo vivido, pelo empírico, não exigindo comprovação científica, pois o contexto do personagem não é o da ciência demonstrativa e especulativa, mas o da realidade que se experimenta.

Faz-se referência, no fragmento citado, ao "Ventadô", localizado pelo autor na Chapada Diamantina - BA. Elomar inspira-se no nome de um fenômeno da natureza comum na região para inventar uma geografia encantada, atribuindo conotação mágica tanto ao espaço quanto aos personagens que dele emergem. Também alude, no Recitativo, à Lagoa Torta, à Lagoa Fermosa e à encruzilhada, lugares onde os eventos mágicos, sagrados e demoníacos acontecem e múltiplos tempos e espaços se fundem.

Esses fenômenos sucedem num tempo diferenciado daquele das ações cotidianas, nas "horas mortas" ou "inselentes", também denominadas de "horas viva" e "arriviva", quer dizer, misteriosas, sombrias, nas quais se instala o tempo das manifestações misteriosas do sagrado. Comumente, as horas mortas referem-se ao tempo depois da meia-noite ou à chamada madrugada, até o horário do canto do galo, a anunciar a chegada da luz do sol. Elas são propícias ao surgimento de figuras misteriosas ou mesmo com características assombrosas. No que concerne ao uso da expressão "horas

viva!", é frequente a crença de que o diabo assim cumprimenta um homem religioso. Significa, ainda, o tempo mítico fundado na origem do mundo, que "hai toda noite derna a criação".

A presença dos seres insólitos é recorrente no *Auto da Catingueira*, compondo as tramas do sagrado. No canto "Das Viola da Morte", a renda tecida pela caipora – entidade fantástica da mitologia tupi – é o bordado que conforma o vestido para um casamento insólito, cujos convidados vêm, ao que parece, tanto da instância terrena quanto de outro "lado" que remete à instância sobrenatural:

> [...] no dia do casamento
> acudiro todo o povo
> cum grande contentamento
> o povo da terra intêra
> a noiva cum seu vistido
> custurado sem imenda
> sem custura foi ticido
> pur seres cheios de prenda
> aranha deu um fi cumprido
> caipora teceu as renda
> no dia do casamento
> vêi gente de todo lado
> só num vêi a viola minha
> pru que num anda suzinha
> nem o rei mais a rainha
> pru que nun fum' convidado.

A renda tecida pela caipora simboliza o desafio de violas que os cantadores vêm travando. Nessa louvação, o Cantador do Nordeste incita o Tropeiro, ao descrever situações exageradas e mirabolantes das quais não participa, colocando-se, ironicamente, na esfera do rei e da rainha, o que lhe aumenta prestígio e valor.

Em vista dos exemplos citados, observa-se que os textos poético-musicais de Elomar compõem uma renda urdida pelos fios do fantástico, mitos e tradições culturais populares e pagãs. As

pantumias, latumias e parições são elementos imponderáveis de um mundo a ser desvendado. Reprimir, entretanto, esse imaginário pagão é característico da moral cristã que insufla, nas pessoas, medo e pavor diante das expressões ambíguas do sagrado, na tentativa de encobri-las. Por conta disso, evidencia-se quais fios conduzem a seleção que o compositor faz das imagens entrelaçadas nos textos, visando a investigar os paradoxos como intensificação da diferença, de deus e do demo nas terras do sertão, das intrigas e jogos por eles armados. Isto é feito a partir da revisão de teorias sobre o sagrado explicitadas no tópico a seguir: "Tramas do sagrado".

2 Tramas do sagrado

Investigo, na obra de Elomar, as relações do sagrado com o mundo popular e a criação artística. Considero o tema a partir de posicionamento contrário ao da modernidade, especialmente, nos processos que instala de dessacralização da arte, tecnização e ocaso do ser. No entanto, não corroboro com a oposição modernidade/tradição, pois a entendo como excludente e limitada. No mundo contemporâneo, tal proposta é inconsistente em vista da diversidade de contextos culturais e da convivência dinâmica entre símbolos e ícones da tradição e da modernidade que atuam, muitas vezes, em tensão.

O termo sagrado – entendido como categoria de análise ou temática fundamental – não é o mais adequado para precisar o estudo desenvolvido neste trabalho, vez que, no seu desenvolvimento histórico, é moralizado e racionalizado. Rudolf Otto (1992) privilegia o caráter "não racional"[1] do sagrado e propõe a deno-

1 Bruno Odélio Birck (1993), em *O sagrado em Rudolf Otto*, observa sobre uma questão de ordem linguística na tradução de Prócoro Velasques Filho do livro *O Sagrado*, de Rudolf Otto, para o português do Brasil. No que se refere à expressão *das Irrationale* utilizada por Otto, o tradutor opta pelo termo "não racional", para o que Birck (1993, p. 13, grifo do autor) explica: "Com o termo *irracional* usualmente indicamos o que se opõe à razão; o

minação *numinoso* (de *numem*, "deus") para designar o sagrado enquanto trama, fundo e fronteira, caracterizando o numinoso como estranho, antagônico e antinômico. Ao manifestar-se para o homem religioso como *mysterium tremendum* – espécie de terror místico diante de um poder (*majestas*) revelado como superioridade absoluta –, o numinoso causa, simultaneamente, temor e fascínio, reações que originam o sentimento religioso e a criação de deuses e demônios. Otto considera que o numinoso, antes de predomínio exclusivo, não foi eliminado com o processo de racionalização e moralização do sagrado, iniciado com a difusão do Evangelho pelos profetas. Para ele, preserva-se o aspecto "não racional" no conceito bíblico de Deus.

Todavia, em algumas aplicações, a distinção do autor é limitada, pois avalia como numinosas ideias cristãs que me parecem demasiado redutivas e excludentes. Entre elas, a escolha e predestinação à eternidade, ao Reino de Deus. Embora Otto aponte nela um caráter "não racional", demonstrando com que intensidade o homem religioso a apreende como sentimento de nulidade perante o poder, a *majestas* de Deus. Interessa-me, especialmente, captar o que ele distingue como a *trama* do sagrado, termo retirado de fragmento de Goethe, em *Poesia e Verdade*, espécie de espaço e tempo ambíguos e antinômicos, cuja expressão é variada e distinta[2].

---

que não raciocina; animal sem razão; bruto, estúpido. Mas o termo não racional foge ao sentido de oposição pura e simples ao racional. Concordo com o tradutor de que a forma neutra *das Irrationale* se traduz melhor com o termo *não racional*. Assim se evita o sentido usual, pejorativo do termo irracional". Birck acentua que Otto, na descrição da categoria complexa do sagrado, propõe investigar a possibilidade de um acesso racional ao divino, procurando desviar-se do irracionalismo. Opto também pelo uso do termo, embora na tradução portuguesa de João Gama, referência deste livro, não haja essa distinção.

2 "Ainda que este elemento demoníaco se possa manifestar em todas as coisas, no corporal e no incorporal, e exprimir-se até da maneira mais curiosa nos animais, era sobretudo nos homens que a sua relação era maravilhosa: constitui um poder que intervém na ordem moral do mundo, se não lhe opuser, de tal modo que se poderia considerar um como a cadeia e o outro como a trama". Goethe, citado por Rudolf Otto (1992, p. 195).

Mesmo que Otto leia o fragmento de Goethe como percepção do numinoso, considera-o entendimento de um homem pagão. Por isso o vê como tendencioso a um plano antecedente do demoníaco que não ascende ao patamar do divino e do sagrado. Abstraindo-se, contudo, da visão niveladora, o autor observa na ideia de Goethe a compreensão não de um aspecto do divino, mas de algo maravilhoso na natureza e nos acontecimentos, experimentado de forma vivíssima por quem, para Otto, é um gênio adivinhador.

Os princípios cristãos foram influenciados pelo racionalismo, na negação do milagre, no desenvolvimento da doutrina, no estudo da ortodoxia, da qual resulta uma representação racional de Deus. O sagrado é moralizado nas ideias cristãs de justiça, bem e mal, culpa, pecado, família, que contribuem e participam do processo de institucionalização da religião. No Brasil, o projeto do Cristianismo e o seu desejo de unificação encontrou alguns impasses. Eduardo Hoornaert, no prefácio de *O Catolicismo no Brasil: um campo para pesquisa* (2002), de Thales de Azevedo, considera o projeto equivocado por razões históricas fundamentais: a multiplicidade das culturas e a diversidade das situações locais. Enfatiza o sentido fundamental da pluralidade e da diferença para uma população étnica e socialmente complexa como a brasileira. Hoornaert elabora essa reflexão a partir do que Thales de Azevedo expõe, no estudo citado, sobre o caráter plural, complexo e heterogêneo do catolicismo desenvolvido no Brasil e aponta para a inovação da pesquisa, na qual, pela primeira vez, essa diversidade é avaliada positivamente.

As tramas do sagrado são rebeldes e lutam contra a racionalização. Nas tramas, figuram a magia, o culto aos mortos, a crença nos espíritos, o poder (*orenda*), o animismo, o panteísmo, a fábula, o rito, o mito, o maravilhoso, a inexorabilidade do destino e os *numina*, personalidades proféticas que correspondem ao vidente. No domínio da religiosidade popular, estão presentes os fantasmas, o culto à natureza, a manifestação do *mysterium tremendum* e a noção de bem e mal desmoralizada. Todos esses são elementos

religiosos fundamentais que constituem, segundo Rudolf Otto (1992), a *trama do numinoso*. No domínio da arte, encontram-se a música que não se presta à conceituação, o drama, o fantástico, o aspecto dionisíaco da criação, o sublime, o juízo estético, a categoria do belo e a divinização do humano.

Não entendo o sagrado como realidade acima da instituição religiosa, numa superação de um pelo outro. Antes, é algo que se lhe opõe. A ortodoxia é despótica, ao passo que as tramas do sagrado são libertárias. Também não compreendo o sagrado como elemento exclusivamente cultural e histórico, pois este é apreendido apenas por via da linguagem e não como verdade tautológica e fixa, constituindo-se como mera representação do real. A religião estabelece normas em benefício da instituição e do Estado. As tramas do sagrado podem tangenciar essas leis, mas se realizam em liberdade e exploram as potências do imaginário, as quais não são passíveis de cálculo e racionalização. Assim acontece na religiosidade popular, em que a matéria da liturgia, reservada para o espaço sagrado, invade o espaço profano, da festa, da rua, expressando outro sagrado, sincrético, mais próximo da realidade cultural brasileira e de maior abrangência comunitária. O uso da expressão *tramas do sagrado* deve-se ao fato de considerá-la mais próxima da diversidade das manifestações populares, nas quais se confundem o sagrado e o profano, como no imaginário cultural do sertão brasileiro, estilizado por Elomar.

Mircea Eliade (2002) define sagrado e profano como dois modos de ser do homem no mundo, condicionados pela história e que diferenciam o religioso das sociedades arcaicas do sujeito moderno, destituído de sentimento de religiosidade. Os dois modos de ser – sagrado e profano – implicam em formas diferenciadas do indivíduo situar-se no espaço, conceber o tempo, relacionar-se com os elementos da natureza. Para o religioso, sagrado equivale a poder, eficácia e perenidade e orienta modos de vida que têm como exemplo as ações dos deuses, aceitas efetivamente como reais. Por isso, ele cumpre ritos para aproximar-se de uma realidade que se

opõe ao mundo. O religioso sente uma nostalgia ontológica que é a vontade de se aproximar do real ou do sagrado, saturado de ser. Nesse sentido, o autor considera toda forma de mito, crença, rito ou representação divina como modos pelos quais o sagrado se manifesta.

Eliade denomina por "limiar" o lugar paradoxal onde acontece a comunicação com os deuses, fronteira entre profano e sagrado. Através de uma hierofania – irrupção do sagrado que diferencia, qualitativamente, tempo e espaço –, o homem religioso transita nesse lugar pela festa, pelo ritual, pela reencenação do tempo mítico. Esse ponto paradoxal indica a distância que separa os dois mundos – sagrado e profano – e também o limite, a baliza onde se comunicam e onde o profano é transcendido.

Eliade não considera as sociedades arcaicas como totalmente imersas no sagrado, pois vivenciam a instância do profano. Porém, na modernidade, o mito perde o estatuto de verdade e é questionado sob perspectiva racionalista e instrumental. Não se pode falar do homem unicamente racional, nem sagrado, nem profano, embora a dessacralização marque o processo histórico que encontra na modernidade desenvolvimento pleno. Ainda assim, o mito emerge, na contemporaneidade, não como invenção ou inverdade, contrapondo-se à história e à ciência, mas, simultaneamente, como potencial simbólico e tradução de uma ideologia, uma ética, uma cultura. Ian Watt (1997) o apreende não somente como narrativa sagrada, em sua dimensão absoluta – como o entendeu Victor Turner –, mas como história tradicional difundida na cultura, à qual se atribui sentido histórico, encarnando e simbolizando valores fundamentais para uma determinada sociedade.

Embora a utilização dos termos sagrado e profano seja inevitável nas leituras do texto poético-musical de Elomar, busco não os considerar pólos extremos e antagônicos. Em vista disso, nomeio as tramas e elejo as fronteiras ou limiares. As tramas são destituídas de fronteiras, pelo menos, quando consideradas lugares dicotômicos e excludentes. Entendo-as, ao contrário, como espaços de

comunicações e diálogos, em cujas linhas se movimentam forças ambíguas que mobilizam o sujeito. Elas ultrapassam o domínio da racionalidade, as convenções, normas e morais vigentes, alçando outro poder. As fronteiras não se limitam ao significado de lugares de ultrapassagem, mas são espaços paradoxais e híbridos, de exacerbação da diferença, cujos sentidos ficam suspensos nos jogos propostos pelas antinomias:

> O paradoxo diz algo não dizendo-o, ele não é (ainda) revelação do sentido, mas exacerbação da diferença, que significa para os cabalistas a marca da pulverização e da particularização da essência luminosa do pleroma divino (Rosenfield, 1993, p. 19).

Nas tramas, o sagrado apresenta-se tanto como possibilidade de salvação quanto experiência perigosa. A moralização e racionalização instituem, em contrapartida, uma forma de domínio do imaginário mítico e transgressor. Essas possibilidades de representação do sagrado – uma dionisíaca e não racional e outra apolínea e conservadora – compõem o que denomino a poética do paradoxo nos textos de Elomar, sofrendo o sagrado e o profano "solução de continuidade", conforme Francis Utéza (1994). Ou seja, a ideia de uma unidade fundada na dualidade, convivendo racionalidade e intuição, moralidade e temor. Observo uma tensão, haja vista essas vertentes se relacionarem com dois modos de olhar: o do artista, intelectual, pensador, transgressor, e o do homem religioso, cristão e racionalista.

3 Eloim, Alá, Duvê Baron...

A primeira vertente do sagrado se liga ao modo de olhar do artista e relaciona-se com a concepção de religiosidade do catingueiro, prevalecendo aspectos dionisíacos – as tramas – que, simultaneamente, repulsam e fascinam. Nessa, o sagrado – sobretudo aquele proveniente do catolicismo popular associado a elementos

pré-cristãos – é labiríntico, diverso, múltiplo, descentrado, possui vários nomes, é divino, mítico e libertário. Encontram-se referências tanto à tradição judaico-cristã, como às tradições cigana e muçulmana, ao ocultismo e à magia. Embora múltiplo, há o desejo de unidade do artista, de construção do espírito nacionalista, da identidade sertaneja e do Estado do Sertão, pátria com a qual o sujeito se identifique e compartilhe valores. Para exemplificar, cito a fala de Joana Senhora, em trecho de Ária Cigana[3], do primeiro ato da ópera *O Retirante*, que versa sobre a viagem da família de retirantes, num carro de boi, da Chapada Diamantina até Vitória da Conquista. Acontece na estação rodoviária de Conquista. Os retirantes têm como destino a cidade de São Paulo. Na ária, registram-se variadas designações para Deus: Alá, Eloim e Duvê Baron; este último, em romani – língua indo-ariana falada pelos povos ciganos – tem o sentido de Deus:

> Ó lua nova mãe magrinha das desvalidas
> mães que magrinhas também errantes pela terra
> vão retirantes feito pombas que longe na serra
> perderam seu ninho de amor
> quosque tandem quosque tandem
> suportarei o fardo desta dor
> afugenta os fantasmas que me oprimem o coração
> ó Elohim Allah Duvê Baron.

As múltiplas citações indicam o interesse de Elomar pela temática religiosa. Entre as leituras do compositor, estão, além da *Bíblia*, livros sagrados de culturas distintas: *Bhagavad Gita*, *Torá*, fragmentos do *Corão* e *Popol-Vuh*[4]; literaturas do realismo fantástico – entre elas, *O Despertar dos Mágicos*, de Jacques Bergier e Louis

3 Apresentada no concerto *Cenas Brasileiras*, em 1998.

4 Tradução de um documento pré-colombiano considerado a bíblia dos maias da América Central.

Pauwels – e alusões a livros misteriosos ou malditos. Elomar cita, fabulosamente, o *Livro dos Mortos*, o *Livro de Tote* e trabalhos sobre as *Estâncias de Dzyan* como integrantes da sua biblioteca[5]. Tais referências, bem como a crença do artista na existência de uma literatura pré-diluviana ou subterrânea, têm analogia com relatos míticos de alquimistas medievais sobre conhecimentos secretos e restritos aos sábios iniciados nas tramas do sagrado. Entre outras questões, eles afirmavam a posse de livros misteriosos, sugerindo uma certa distinção dos outros sábios, vez que eram instruídos na mais alta ciência sobre o sagrado. O artista crê na ideia de que havia uma conspiração em repúdio a esse saber maldito e perseguido pelo tribunal da Inquisição. Exemplo disso é a menção, nos textos de Elomar, aos cavaleiros templários, cujos ideais eram associados às cruzadas, fundindo o espírito da cavalaria com a religião. Também na abertura da ópera *Faviela*, denominada "Cena do Feiticeiro", figura o personagem de um mago medieval, ligado à alquimia.

Ao definir o concerto *Nordestilhas*, de 1994, como "cânticos equatoriais por renitentes cavaleiros do setentrião" ou, complicando um pouco mais, "litanias de cegos andarilhos sobre ecos de coros de virgens maceradas e cavaleiros mancos...", Elomar apresenta uma proposta artística centrada num ponto geográfico e cultural específico, onde ressoam cânticos de antigos trovadores medievais, histórias de heróis e cavaleiros andantes dos populares romances de cavalaria e ladainhas e orações entoadas por tradicionais cegos e cantadores andarilhos, comuns no Nordeste brasileiro. Refere-se também ao *Nordestilhas* como uma série de danças escritas para violão, flauta, às vezes sanfona, tomadas de empréstimo do Trio Nordestino. Desse conjunto de referências, apreende-se o caráter sagrado das canções. Elomar tem o palco como um campo-de-justas, onde um combate será travado, num posicionamento crítico

5 Sobre livros misteriosos ou malditos, confira Guy Bechtel, em *Os grandes livros misteriosos*.

e político em favor da arte *sertaneza*, da linguagem catingueira e da cultura brasileira. Demonstra paixão pelos ideais difundidos pela literatura de cavalaria e chega a afirmar já haver lido "todos" os romances do gênero, como o personagem de Cervantes, Dom Quixote, ávido leitor desse estilo que no século XVI, na Europa, tinha grande popularidade e força cultural.

Por meio da alusão à temática citada e dramaticidade no palco, o compositor atualiza os símbolos do medievo, ignorando consciente e ironicamente os ícones da modernidade. Ratifica este posicionamento a partir da remodelação do imaginário guerreiro dos cavaleiros andantes medievais, afirmando valores como honra, coragem, obstinação, heroísmo, cortesia, destemor, amor idealizado, o que representa, conforme Ian Watt (1997), uma fusão de velhos ideais cavalheirescos com novos ideais do humanismo renascentista.

Entre os projetos de Elomar, está a invenção da "Quarta Real Academia", com intuito de revisitar o medievo, período histórico que marcou o imaginário dos povos colonizados, especialmente, no sertão brasileiro, de cultura mais conservadora. A Academia, distanciada de qualquer vínculo institucional, congrega quatro obstinados "cavaleiros" – o próprio Elomar, João Omar, o artista plástico Juraci Dórea e o escritor Antonio Brasileiro – e mantém caráter oculto em relação aos saberes proibidos nela compartilhados. A proposta da Academia salta da modernidade para um tempo arcaico e evidencia uma postura filosófica de crítica aos valores modernos: positivismo, instrumentação, burocratização, desfazimento do belo e da arte. Esses artistas reúnem-se (em encontros decenais!) pela aproximação de um ideal ético, estético, político e religioso.

Dois personagens de Elomar exemplares desse imaginário de fidelidade aos princípios cristãos e, paradoxalmente, transgressão aos preceitos conservadores são:

a) Sertano, protagonista de *Sertanílias*, *romance de cavalaria*, narrativa construída numa espécie de universo mítico e onírico, vez que não há marcação temporal precisa, só aquela apreendida na

utilização de uma linguagem quinhentista, como as formas arcaicas "elos", "delos" e "hay". Segundo o autor, em diálogo, isso se deve a uma questão estética: "É bela a atemporalidade; se marcar data, a obra pode cair em desuso." A menção aos cavaleiros templários é sugerida na fala de uma das personagens, a Moça, cigana e mucama da Casa Grande pertencente ao Senhor dos Cavalos. Sertano vem em busca de conseguir alguns cavalos para a viagem de resgate de seus dois irmãos, combatentes mercenários, incitados, todavia, pelo gosto do próprio combate. Isto indica que o estilo de vida dos cavaleiros é independente e livre, sem restrições de autoridade ou de mando, aspecto presente nos romances de cavalaria:

> Assim qui te vi chegan' qui tenh' certeza qui tu é um prinsp'. Qui tu num é ũa pessoa dos mermo qui hai pur aqui e in todo logá, todo dia. E se tu num fô isso, tu é, tu tem qui sê um cavalêr' das era antiga dos pispei do secl' do Filh', daqueles qui meus avó contava na mĩa infança, qui pelejava na Terra Santa, defenden' o Santo Carnêr' livran'ela dos pé dos infié, in honra de Nosso Sinhô Duvel Baron (Mello, 2008, p. 180).

b) O cavaleiro da canção "Rapto de Juana do Tarugo", publicada em *Na quadrada das águas perdidas*, de 1978. Em suas andanças, enfrenta vários reis, cortes e peleja contra os mouros nas cruzadas cristãs. Possuído, no entanto, pelo espírito de combate, luta contra um rei, pai de uma princesa e donzela, transgredindo as normas do castelo, em honra do amor, favorecido em oposição às normas restritivas da união entre os casais. Para isso, empenha-se no rapto da amada, Joana do Tarugo, confrontando vários obstáculos:

> Infrentei fôsso muralha e os ferros dos portais
> só pela graça da gentil senhora
> filtrando a vida pelos grãos de ampulhetas mortais
> d'além de Trás-os-Montes venho
> por campos de justas honrando este amor
> me expondo à Sanha Sanguinária de côrtes cruéis

infrentei vilões no Algouço e em Senhores de Biscaia
fidalgos corpos de armas brunhidas
não temo escorpiões cruéis carrascos vosso pai
enfreado à porta do castelo
tenho meu murzelo ligeiro e alazão
que em lidas sangrentas bateu mil mouros infiéis [...].

Joana do Tarugo, espanhola, e Apolinário de Oliveira, português, o cavaleiro citado, são nonavós de Elomar e estão entre os primeiros habitantes de Vitória da Conquista. Apaixonaram-se, mas sendo inimigas as famílias, constituiu-se o impedimento para o noivado. Em consequência, após o rapto de Joana, fugiram para o Brasil. Viveram em Poções, no município de Conquista, em localidade conhecida como Lagoa de Joana, conforme o autor. Elomar acrescenta à história elementos ficcionais, construindo a cena do rapto como uma serenata, na qual um menestrel errante louva as belezas da donzela amada que se encontra encerrada na alcova, na torre do castelo.

Noutra vertente do sagrado estende-se a visão de mundo do homem religioso, relacionada à crença protestante do compositor, que lhe orienta os valores morais. Elomar foi criado em família de protestantes, embora hoje não frequente nenhuma instituição religiosa, colocando-se como pensador independente e intelectual cristão. Nesse sentido, o sagrado assume aspecto conservador, apolíneo, racionalista, alicerçado em rígida moral. Recusa a pluralidade de deuses do paganismo, identificando-o com o mal e vendo a moralização do sagrado como forma de sobrepujar o humano e suas contradições. Em contrapartida, num discurso peculiar ao aspecto dionisíaco do sagrado, acentua o tom profético e apocalíptico, alicerçado nas constantes referências à *Bíblia*. Exemplifica-se esta vertente no tópico a seguir, intitulado "Vencer Prometeu".

4 Vencer Prometeu

Baseando-se no conceito de cruzamento interracial do indígena com o português, Elomar idealiza o arquétipo do sertanejo privilegiando elementos associados a tais etnias. Em relação aos rituais do sincretismo afro-brasileiro, é observada tendência em reafirmar estereótipos que divulgam uma visão negativa, decorrente dos valores cristãos e protestantes. Entende-os como forma de superação do paganismo, o que, segundo crença messiânica do compositor, é alcançado por meio do batismo.

Nesse sentido, a canção "Canto de Guerreiro Mongoió" é ilustrativa. O artista busca na figura do indígena – especificamente, os Mongoiós, conhecidos como Camacãs, habitantes da região de Vitória da Conquista até o século XIX – o arquétipo do guerreiro para construir um manifesto do sertão. Faz, inclusive, citações em tupi e referências às famílias portuguesas tradicionais, como os Palmeiras e os Oliveiras, que iniciaram o povoamento daquela localidade:

> Uíure iquê uatapí qui apecatú piaçaciara
> unheên uaá uicú arauaquí ára uiúre ianêiara
> Depois, depois de muitos anos
> voltei ao meu antigo lar
> desilusões qui disinganos
> não tive onde repousar
> cortaram o tronco da palmeira
> tribuna de um velho sabiá
> e o antigo tronco da oliveira
> jogando num canto pra lá
> qui ingratidão pra lá
> Adeus vô imbora pra Tromba
> lá onde Maneca chorô
> de lá vô ino prú Ramalho
> prú vale verde do Yuyú
> Um dia bem criança eu era
> ouvi d'um velho contador
> sentado na praça da bandeira
> que vela a tumba dos heróis

Falou do tempo da conquista
da terra pelo invasor
qui em inumanas investidas
venceram os índios mongoiós
valentes mongoiós [...].

O texto crítico – ao propor desembaraçar as teias de sentidos do sagrado – elucida as tensões entre os valores do artista e os do homem religioso, máscaras ficcionais, conforme ressaltado anteriormente. Retomo temas paradoxais que ilustram a postura de Elomar como "intelectual cristão". A figura do autor é intrigante e enfatiza atitudes polêmicas e provocadoras. Nos textos, demonstra erudição e domínio dos recursos estilísticos e literários por meio de jogos de palavras que dinamizam a potência ambígua e plurissignificativa da linguagem. Em "Cantiga de Amigo", explora o signo "conta", tanto no sentido de contar, narrar uma história, quanto no de operação matemática:

Dezessete é minha conta
Minha amiga conta
Uma coisa linda pra mim
Conta os fios dos seus cabelos
Sonhos e anelos
Conta-me se o amor não tem fim
Madre amiga é ruim
Me mentiu jurando amor que não tem fim.

O sentido de contar os fios dos cabelos é ambíguo: denota quantificá-los e, ainda, narrar, desenlear os fios de um novelo, de uma trama na qual figuram sonhos, aspirações, desejos ardentes, apaixonados. Do refinamento e agudeza das imagens, emerge o romantismo da canção, presente também em "Deserança":

Já não sei mais o que é fazer contas
até já perdi as contas
dos cantos dos rios das contas

que meu peito, amor, cantou
perdido de amor por ti [...].

Elomar transita, ainda, pelo discurso religioso e doutrinário: algumas vezes, cita, literalmente, trechos da *Bíblia*. Das tramas textuais, surgem tanto referências ao paganismo quanto à religiosidade cristã, perspectivas que se embatem nas frestas do dito e do não dito, do que se sobressai ou se dissimula nas falas do homem religioso e do artista. O primeiro é conservador e reacionário; o segundo, atento ao sagrado popular e pagão, fascina-se com a diversidade das culturas e manifesta atitudes de protesto, inalienadas, por vezes anárquicas. Por meio delas, legitima a fala do oprimido, numa crítica contundente às políticas autoritárias, ao modo de um manifesto do sertão.

Nas tramas de valores enredados no discurso, ressalta-se o que do homem religioso é também dionisíaco, intuitivo, arrebatado, não racional, e o que do artista é igualmente apolíneo, racionalista, centrado e fixo. O homem religioso e o revolucionário, conforme Octavio Paz (1984), são adversários da realidade conformada pela poesia, integrante do universo do artista. O religioso burocratiza os produtos da imaginação poética, transformando-os em crenças e estas, por sua vez, em sistemas rígidos. O revolucionário é inspirado pela razão crítica e compreende o tempo como uma realidade datada e histórica. A poesia não é constituída pela coerência da razão e, sim, pela dinâmica dos ritmos. O artista confere forma sensível às ideias religiosas, transmutando-as em imagens, pois uma das suas funções é apontar o outro lado das coisas, o maravilhoso cotidiano, que não é irreal, mas é a extraordinária realidade do mundo. Por isso, é seduzido pelas potências míticas, extraindo delas não apenas o caráter religioso que encerram, mas, principalmente, a fabulação poética transfiguradora do mundo cotidiano.

Entretanto, ao valorizar, em simultâneo, o pensador – que capta a realidade presente pelo intelecto, pela razão e é consciente da historicidade do tempo – e o profeta – que visiona o futuro e aspira

ao transcendente –, Elomar projeta um conceito ambíguo, a partir do qual dialogam o artista e o homem religioso.

Com isso, processa um deslocamento, associando ideias a princípio incompatíveis, produzindo contrariedade e estranhamento. Compreende o sagrado não apenas como lenda, mito e realidade a-histórica, mas afirma sua historicidade, a atuação do homem no tempo presente, o que demonstra consciência moderna. Em "Incelença ad moribundum solem"[6], apreende-se tanto um sagrado histórico, transitório, marcado pela enumeração cronológica, quanto outro superior ao transcurso da história. No excerto seguinte, as referências aos personagens bíblicos em inversão temporal – de Jesus a Adão – opõem-se à imagem do sol, elemento da natureza que paira acima do mundo efêmero:

> Ao grande Deus autor de terra e céus
> agradecemos benefícios
> recebidos desse gigante de luz, o sol
> o mesmo sol que neste mundo viu
> Jesus, David, Moisés, Abraão
> Noé e a queda de Adão
> Que ora, moribundo e de vela na mão
> vai deixando esse mundo
> para sempre
> abismando-se em grande escuridão
> para que venha o sol da justiça
> Jesus Cristo o nosso herói
> libertador o Rei dos Reis[7].

Observa, igualmente, uma lógica do sagrado, embora não racionalista, como na canção "Seresta Sertaneza":

---

6 Publicada em Elomar em concerto, em 1989.

7 Dois fragmentos dessa antífona foram gravados com os títulos "Loa" e "Gratidão", no disco *Elomar em concerto*, publicado em 1989.

nestes mundos dissipados
magas entidades dotam o corpo meu
de poderes encantados
mágicos sentidos
na *razão dos céus*
pois findir[8] o espaço e o tempo
vencer as tentações rasteiras
do instinto animal
só é dado a quem vê no amor
o único portal (grifo meu).

As formas paradoxais e ambíguas do sagrado compõem uma poética em que artista e homem religioso constituem-se em duplo, ambos *alter-ego* da figura complexa do autor. Esses outros de Elomar entram em disputa de violas e valores. A força vital e caótica do sagrado convive com a vertente apolínea, a disciplina, a ordem, que se agrega ao sagrado doutrinário, moralizante e, por se fixar em determinada ideologia ou religião, repressor da pluralidade. Assim como na narrativa bíblica e na tradição oral, nos textos de Elomar encontram-se pontos nos quais o discurso religioso sobre o sagrado é construído pelo desejo de Verdade, conduzido pela ideia de origem absoluta e pelo anseio de unidade. Neles, a valorização das imagens da tradição cultural – desenvolvida de modo singular no Nordeste brasileiro – enfatiza uma cosmologia religiosa diversa e complexa que fornece as estruturas de um saber, estabiliza laços sociais e orienta interpretações e sentidos para a vida humana.

Em incursão de pesquisa, no Rio do Gavião, em 1998, ao ser indagado sobre possível conceito para o sagrado, Elomar responde: "sagrado para mim é tudo aquilo que me foi recomendado sacração pelo próprio Deus. Deus me recomendou como respeitável,

8 "*findir* – neologismo criado pelo autor que, segundo ele, é uma forma supletiva para o ato de fazer fender algo por meio da ficção", conforme Darcília Simões, em *Elomar e a língua sertaneza* (2002).

como sagrado, como digno de amor e reverência. O que ele não recomendou não é sagrado." E acrescenta: "Os meus conceitos de sagrado eu tiro da palavra sagrada, pelo que eu li, pelo que aprendi da palavra de Deus, o que Deus mostrou direta ou indiretamente. Como exemplos, o pão, a comida, a minha cultura, a moldura ética e moral [...]".

Essa definição dicotômica enfatiza um dos aspectos do sagrado, aquele pertinente ao homem cristão, excluindo, desse modo, as tramas das quais emergem outras potências do sagrado. A vertente do homem religioso é predominante nas antífonas, cantos em louvor a Deus. Entre elas, "Incelença ad moribundum solem", na qual, entretanto, vê-se também um sagrado apocalíptico, dionisíaco, na referência ao fim dos tempos:

> Alcemos nossas mãos aos altos céus
> cantemos loas para o grande Deus
> eis que este mundo chega ao final
> morrendo o sol.

A canção "Loas para o Justo" é outro exemplo que revela a vertente do sagrado conformada pelo homem religioso:

> Quando os campos fulminados são
> Pelos dardos de ouro do sol
> E os rebanhos magrinhentos vão
> Vagabundos procurando o sal
> Sopra o Norte, vento amigo
> Forma o forro e a chuva cai
> Confundem o autor desta grandeza
> Uns dizem é a natureza
> Cantam os menestréis
> Já eu canto com fé e firmeza
> Que o autor da natureza
> É Cristo, o Rei dos Reis

Se na noite tenebrosa
O anjo mau ferir meu coração
Turbulenta e em pavorosa
Arderá minha consciência de réu
Tua presença silenciosa
Enternece o peito meu
Minha alma, candeia falida
De noiva vestida
De novo acendeu
Levantaste-me do munturo
E em meu covil escuro
A luz resplandesceu
Testificam-Te estas loas
Urdidas no fuso coração
Ciente que Tu povoas
Meus cantos com Tua inspiração
Já entreguei-Te minha vida
Meus queridos, tudo o mais
Receba agora meus louvores
Que nestes cantares
Minha alma Te faz
Levantai cegos menestréis
Cantai que o autor de tudo
É Cristo, o Rei dos Reis.

Em "Loas para o Justo", o cantor opõe sua definição de sagrado a de outros menestréis. Estes reduzem a explicação dos fenômenos naturais à confluência de elementos que geram efeitos na própria natureza, a exemplo da chuva que chega com a força do Vento Norte e traz a fertilidade. Os menestréis conferem os benefícios da chuva à natureza, o que é uma visão tendenciosa para o paganismo. O cantor, diferentemente, é enfático e atribui dimensão sagrada ao evento, aceitando-o como epifania. A canção "Natureza", do cantador Ivanildo Villanova[9], é exemplar do assunto. Para

9 Gravada por Xangai no álbum musical *Mutirão da Vida*, de 1984.

justificar as manifestações surpreendentes da natureza, assevera: "Isso é obra da santa natureza"; "pela força da santa natureza"; "pelo santo poder da natureza"; "com os fios da santa natureza"; "quanto é grande e tão bela a natureza" ou "pela força suprema da natureza", sem, em nenhum momento, arrogar a autoria dessas manifestações a Jesus Cristo. Ao contrário, o cantor de "Loas para o Justo" reclama a autoria para "Cristo, o Rei dos Reis, o Justo", para o qual as loas são dedicadas, reafirmando a doutrina cristã, transmitida pela *Bíblia* e comprovada na observação da natureza.

A alma do cantor das loas, comparada à "candeia falida", veste-se de noiva, eleva-se com a revelação de Cristo que a levanta do monturo. A sua consciência, antes "covil escuro", é arrebatada pela luz resplandecente que descobre a santidade de Cristo, a quem confere poder inspirador. Há aqui referência à Parábola das Dez Virgens, do Novo Testamento[10]. A "candeia falida" representa o estado de espírito do cantor, para quem a porta do Reino dos céus estava fechada, antes de aceitar a luz da santidade de Cristo. A canção termina com o pedido aos outros menestréis que se levantem e também confiem no filho de Deus como símbolo de justiça, poder e, finalmente, como Autor da Natureza.

Na definição de sagrado do cantor das loas, há uma recusa das divindades do paganismo, identificadas com o diabo, anjo do mal a ser vencido, para o triunfo do Deus cristão, como em "Seresta Sertaneza":

> [...] tresloucado cavaleiro andante
> a vasculhar espaços
> de extintos céus
> num confronto derradeiro
> venci Prometeu, anjo do mal
> o mais cruel
> acusador de meus irmãos.

10 Ver: Mateus, cap. 25, v. 1-13.

Os versos "venci Prometeu, anjo do mal/ o mais cruel/ acusador de meus irmãos" expressam atribuição negativa ao paganismo. Prometeu é uma divindade da mitologia grega e criador da raça humana, juntamente com Minerva. Possuía dons proféticos e era cultuado em Atenas. Júpiter, temendo a força humana, esconde-lhe o fogo, mas Prometeu, numa atitude transgressora, voa ao céu, acende um galho nas brasas do carro solar e entrega a chama ao homem. Noutra versão, ele rouba o fogo de Vulcano e Júpiter manda Pandora à terra para espalhar desgraças entre os homens. Mas Prometeu mantém uma postura de revolta, desafiando os deuses, por isso Júpiter o acorrenta ao monte Cáucaso e envia uma águia para comer-lhe o fígado que se regenera constantemente. Após 30 anos, é libertado e torna-se mortal, mas volta à condição de divindade quando o centauro Quirão, ferido por uma flecha de Hércules, oferece-se para morrer no lugar do titã. Vencer Prometeu – que em "Seresta Sertaneza" recebe a designação de acusador dos homens, assim como o diabo é entendido no Antigo Testamento[11] – significa, então, superar o paganismo. Portanto, triunfa a fé cristã num Deus uno e universal que apaga o diverso, plural e estranho.

5 Na Casa da Madrinha

Visando a construir uma poética do sertão, teço leituras de frações de romances, poemas, árias, porque o ouvinte recebe a obra de Elomar também de modo fragmentado. É comum encontrar canções gravadas como tal, mas que são integrantes de óperas, como "O Peão na Amarração", de *A Casa das Bonecas*. Isso, entretanto, não é a regra, pois em *Na quadrada das águas perdidas* são referenciados óperas ou autos nos quais canções ou árias estão incluídas, ficando o ouvinte orientado sobre as obras. Encontram-se, ademais, cenas e árias divulgadas em concertos, cuja ópera completa ainda não

11 Ver: Carlos Roberto Nogueira, em *O Diabo no imaginário cristão* (2000).

foi registrada em álbum sonoro. É hábito do compositor, antes de apresentar árias nos concertos, fazer um pequeno resumo, situando-as no conjunto da ópera, para que os ouvintes possam acompanhar o enredo. É recorrente, ainda, o uso da intratextualidade, ou seja, citação das próprias composições em texto autoral escrito posteriormente, como o faz em *Sertanílias, romance de cavalaria*, no qual alude às canções "Naninha", "Na quadrada das águas perdidas", entre outras.

Conforme metodologia de leitura, uma canção pode ser lida individualmente ou, também, como integrante de um texto maior. Nesta perspectiva, uma canção emerge de uma opereta, de uma cena de ópera, a exemplo de "Faviela", gravada em *Cartas Catingueiras*.

Essa peça constitui a terceira cena da ópera *Faviela*[12], intitulada "Na Casa da Madrinha". A ópera trata do rapto de uma donzela prometida para casamento. Na cena, o noivo, Aparício, rapazote de 16 anos, chega de viagem à casa da Madrinha, no Incantado do Canzá, onde mora Faviela, sua noiva. Vem da Fazenda "O Empedrado" a mando do pai, que havia lhe emprestado a indumentária de cavaleiro para a viagem. Desconfiado da ausência da Madrinha e de Faviela na véspera do casamento das filhas, Caçula e Fia, o pai de Aparício envia-o com a missão de tomar conhecimento do acontecido. Isso ocorre na primeira cena da ópera, "A Cozinha", durante os preparativos das bodas:

> PAI (brincando):
> o causo é o siguinte
> valente vaquêro
> dêxa essa cunzinha
> muleque poldêro[13]
> te pinha na cela

12 Ópera de pequeno porte, composta por um ato e três cenas. Pertencente à pentalogia *Bespas Esponsais Sertana*.

13 "Poldêro" significa homem mulherengo, que gosta de moça nova e bonita.

vai vê tia madinha
vai lá salvá ela
te vira sacode
qu'eu tô cũa cisma
dern'esta mĩã...
quem sabe, eu num sei
prigunta prumode
qui ela num vei'
pras fonção das bespa
de tuas irirmã.

Aparício, então, segue em viagem para a casa da Madrinha, montado na égua Catarina, com a qual dialoga durante o percurso, temendo por Faviela. Ao chegar, justifica a pressa pela necessidade de restituir a vestimenta ao pai num tempo breve e desempenha o papel social por ele recomendado, o que é uma forma de controle do sentimento, da ansiedade que o domina: cumprimenta a Madrinha, traz notícias da festa de bodas e pergunta, sem se prolongar, pelas lidas do cotidiano. Tal conduta, própria das convenções sociais, representa, para o personagem, um atraso no que, efetivamente, deseja saber. Tomado pela paixão, aspira por notícias de Faviela, de quem não sabia há "sete lũas", ocasião em que firmaram o compromisso de noivado, simbolizado pelo anel:

APARÍCIO:
A bênça madinha
cabei de chegá
do rêno das pedra
das banda de lá
meu pai mandô qu'eu
vince aqui te salvá
tomêm qu'eu subesse
das nova de cá
de nada isquecesse
de li priguntá
qu'eu vince i vĩesse
sem mais delatá

desse no qui desse
preu li respostá
tem pressa das bota
chapéu muntaria
apois qui amĩã
ĩantes de rompê o dia
vai junto c'as frota
lá pras Aligria
prás bespa das boda
de Caçula e Fia.
Cum prijistença[14]
alembra qui é proxa
e já quaji às porta
a vinda do Grande Rei
Jesuis, o Nosso Redentô.
Manda priguntá se a vida
pr'essas banda miorô
é qui lá nos Impedrado
nossa luita inté faiz dó!
Se a fulô do gado
do gado maió
de todas mĩunça
se as cria vingô
da roça só indaga
das mendioca só
plantada na incosta
do mato-cipó.
Findo o priguntoro
já torno a istradá
d'onde é o lavatóro[15]
dex'eu me banhá...
A casa sutura[16]

14 Insistência.

15 Segundo Elomar, é costume tradicional no Nordeste brasileiro a indicação do lavatório ao recém-chegado, para que esse lave rosto, mãos e pés e se recomponha da jornada. Aqui a Madrinha descuida-se e não aponta o lavatório ao visitante.

16 Soturna, conforme *Dicionário Aurélio Século XXI*.

sizuda as jinela
vejo a camarïa
de renda mais bela
da sala à cunzïa
só inda num vi ela
resposta madïa
cadê Faviela?
Mïa alma duvïa
que hai arte do mal
mïa alma difïa
margosa de fel
só faiz sete lũa
qui lhi di o anel
jurô qui era mïa
pru tinta e papel.

Embora o texto crítico de *Cartas Catingueiras*, elaborado por Jerusa Pires Ferreira, observe que a canção é composta de forma dialogada, não há, no encarte, nenhuma marcação textual que indique as falas de Aparício e da Madrinha. A estrutura dialógica, no entanto, pode ser captada a partir da leitura e da mudança de tonalidade que o intérprete (Elomar) marca nas falas. Veja a resposta da Madrinha, informando a Aparício sobre o rapto de Faviela:

MADRINHA:
Foi no minguante dessa passada
tão de repente deu-se o sucesso
qui já nem guento mais essa dô
vino dos confim da istrada
um mitrioso aqui posô
se arribô de madrugada
e Faviela, ai de mim, levô!

Esses lapsos são comuns nos encartes dos discos de Elomar, o que a pesquisa, de algum modo, procura amenizar. O fato de ter acesso a outras cenas desta ópera – "A Cozinha" e "A Viagem", primeira e segunda, respectivamente – permite conhecer dados que

ampliam as possibilidades interpretativas da cena de ópera gravada como canção. Dentre eles, as causas e o transcurso da viagem de Aparício, um dos instantes mais ricos desse teatro musical:

> Vomo vomo mĩa catrava
> qu'eu ten' pressa de chegá
> no fim da istrada cumprida
> pra aligria de mĩa vida
> no "Incantado do Canzá"
> Cabicêra da Salgada
> lá nos Brejo da Pintada
> de maia preta e marela
> apois quem tem medo dela...!?
> Mais ligêro, castaĩnha,
> tenho minh'alma assustada
> pur ũa aflição tamanha
> qui já me tremo na sela
> não cum medo da pintada
> temen' pru Faviela
> qui é criança inda tão moça
> qui é pobre mais tão bela
> seu rosto um vaso de loiça
> marmo istela os olhos dela.

Nesse trecho, o noivo expressa profundo entusiasmo relacionado ao sentimento amoroso, com vestígios do lirismo romântico, na sublimação da mulher, no uso de formas clássicas e de qualificações enaltecedoras: "marmo istela os olhos dela". Todavia, o cansaço provocado pela demora da viagem e a excitação insuflada pela ansiedade em ver a amada levam o noivo a um estado de delírio – acentuado pelo pressentimento da tragédia, qual seja, o rapto, o abandono – que o faz, temporariamente, confundir a relação de sentido entre as palavras e seus referentes. A intuição da perda aproxima a experiência do delírio amoroso e produz imagens decorrentes de alucinações que, entretanto, não figuram no plano visual, mas no da linguagem. Sendo assim, passa a chamar a égua

Catarina pelo nome da noiva, Faviela, construindo metáforas inusitadas, as quais remetem ao universo do personagem e expressam seu estado de espírito febril e apaixonado:

> Vê, castaïnha, mais dipressa
> minh'alma donzela e nua
> feito um cuscuz de panela
> é semelhante à canoa
> que voga em névoa atôa
> no rio da testa sua
> como um texto de empanada
> qui febricitante istrada
> dêxa a puêra, Faviela,
> mïa amada canção opressa
> pru mode dum rio de nada
> qui voga nũa panela
> dessas preta de cunzinha
> vomo vomo, Faviela
> ligêro pra casa dela
> de mïa amada castaïnha.

O fato de os vocábulos estarem deslocados da realidade externa e aparente não implica numa ausência de sentido. Eles adquirem significados mais amplos relacionados à experiência interior do personagem, às suas condições estruturais e psíquicas, seu estado febricitante, aflito por encontrar Faviela: "minh'alma donzela e nua/ feito um cuscuz de panela/ é semelhante à canoa/ que voga em névoa atôa/ no rio da testa sua/ como um texto de empanada/ qui febricitante istrada/ dêxa a puêra, Faviela [...]", imagens que revelam o desnorteio do personagem, a agonia pela expectativa da perda da noiva. O deslocamento citado não pressupõe desordem semântica porque a linguagem poética não se fixa num referencial absoluto. O emprego das metáforas provoca um estranhamento que contribui para a construção das tramas e aproxima as extremidades do ridículo e do sublime, do excesso e do excelso, do realismo e do mágico, ou como tensão do paradoxo e anseio ao divino ou

como forma de acentuar a tragédia e, outrossim, o infortúnio do abandono do amor.

Esse aspecto remete para tema constante nos textos de Elomar: a traição, a partida da amada, objeto de desejo, o que, em alguns casos, leva os personagens à loucura. O motivo parece ser inspirado na história de Zé Krau, violeiro e cantador de modas épicas e trágicas a quem o compositor conheceu na infância. Ele conta que Zé Krau trabalhava como peão, tinha uma mente inventiva e, no entanto, era epiléptico e esquizofrênico. No período da lua nova, a doença se agravava, assim abandonava as atividades habituais, pegava a viola e ia para o campo, entoar canções. Destas, Elomar fixa um refrão: "a culpada foi ela", referência a uma mulher fantástica, provavelmente a causa daquela loucura. Com esse mesmo sentido, o compositor o repete em Faviela:

Tão linda, tão bela
priciosa donzela
malvada malunga
culpada foi ela
jurô qui era mĩa
pru tinta e papel
foi imbora a rũĩa
ingrata e infiel
A bênça madĩa
já torno a istradá
é tudo qu'eu tĩa
pra lhe priguntá
minh'alma difĩa
margosa de fel
só faiz sete lũa
qui lhi di o anel
jurô qui era mĩa
pru tinta e papel
foi imbora a rũĩa
ingrata e infiel.

Observa-se, na inversão do elemento sublime, contudo, uma atitude moderna e irônica, a partir da qual a metáfora romântica é, paradoxalmente, desconstruída: "mĩa amada canção opressa/ pru mode dum rio de nada/ qui voga nũa panela/ dessas preta de cunzinha". Ao tempo em que o compositor afirma o aspecto elevado do sentimento amoroso, o que a estética clássica acentua e valoriza, também o rasura, como no realismo de Cervantes, em *Dom Quixote*, ao ironizar o conceito de amor cortês inspirado pelos romances de cavalaria.

No exemplo citado, observa-se que o compositor não se restringe ao clássico, haja vista a presença do discurso irônico e desconstrução da metáfora sublime, romântica, procedimentos característicos da modernidade. Quando indagado pelo pesquisador e jornalista Gabriel Gomes, em viagem ao Rio do Gavião, em 1998, se o compositor se sentia um Dom Quixote, Elomar respondeu se sentir um Cervantes, ou seja, o autor, aquele que domina e detém as estratégias para manipular o jogo da linguagem. Isso significa ser Dom Quixote e Sancho Pança ao mesmo tempo, pois, de modo ambíguo, vê-se fascinado pela tradição clássica e dissemina ironia sobre ela. A referência a Cervantes – autor que inaugura a modernidade – marca a hibridez que caracteriza a antinomia do sagrado, expressa como contradição do homem religioso ou como coerência do artista e do pensador, as quais são capturadas nas fissuras das tramas, na tensão entre o projeto artístico e o que, efetivamente, inscreve-se no texto.

6 O boi tece a renda

Na perspectiva das tramas do sagrado – com ênfase no olhar do artista – são várias as figuras e imagens míticas e insólitas presentes nos textos poético-musicais de Elomar, como venho expondo. Estas constituem um tecido a ser desfiado, uma trança a ser desfeita no sentido de compor um quadro representativo desta diversidade. Embora algumas destas imagens sejam comuns na fábula sertaneja, a singularidade com que são configuradas aponta, de imediato, para

uma geografia e linguagem específicas. Por isso, Sertano, protagonista de *Sertanílias*, *romance de cavalaria*, traz no nome a marca da pátria, o sertão, ao modo de um Dom Quixote, para, assim, torná-la famosa, como o fizeram todos os cavaleiros andantes, seguindo o modelo de Amadís de Gaula.

Entretanto, enfatizo a alegoria do boi a tecer uma renda, imagem que componho para tratar sobre motivo recorrente nos textos de Elomar, ligado à metáfora do boi, que borda um tecido cujos fios são urdidos pelas tramas do sagrado. A renda é representação da poética de Elomar, emaranhada nas lendas e mitos das tradições populares, cristãs e pagãs do sertão brasileiro. O motivo referido diz respeito ao mito do boi encantado ou aruá e expressa o imaginário sertanejo e mestiço constituído por elementos do maravilhoso e do fantástico. Destaco-o pela insistência com que a canção popular, a literatura de cordel, o romance tradicional, o cancioneiro, a literatura oral e a canônica o narram, demonstrando, com isso, a importância do tema na cultura brasileira; e pelo fato de ter inspirado o desenho animado de longa-metragem *Boi Aruá* (Brasil, 1984), com direção do artista plástico Chico Liberato, que conta com a participação de Elomar.

O romance do boi encantado – narrativa popular do sertão brasileiro, com marcas do mundo heróico e guerreiro dos romances de cavalaria – trata-se de relato fantástico sobre um boi indomável que não se deixa ferrar, cuja tradição tem início nas áreas rurais do Brasil, mais precisamente, no período do ciclo do gado, entre fins do século XVIII e início do século XIX.

Qualificado de "aruá" – do tupi "arruá", tem o sentido de selvagem e bravio –, o boi é de espécie fantasmática, fantástica e numinosa. De início, faço considerações sobre o romance[17] de tradição

17 Entende-se aqui por romance "uma composição de manifestação linguístico-discursiva, de natureza poética (algumas vezes acompanhada de música), com uma organização semântica narrativo-dramática, altamente variável (versões e variantes) em ambas as suas componentes textuais (na expressão e no conteúdo), e que, situada na

oral, cujo enredo é a lenda do boi encantado, conhecido ainda como surubim, mandingueiro e misterioso, entre outras denominações, em decorrência das qualidades extraordinárias e natureza feroz, mais poderoso que o boi turuna e barbatão, porque teria pauta com o demônio.

O motivo principal do romance popular refere-se à jornada do herói-vaqueiro na tentativa de derrubar, pear e dominar a rês encantada. Mas a transposição do desafio beira os limites do impossível, vez que o animal, nascido de vaca feiticeira, tem habilidade e destreza fantásticas e nem mesmo vaqueiros célebres e honrados podem alcançá-lo, feito que poderá ser logrado somente por um vaqueiro de características sobre-humanas, qualidades guerreiras e possuidor das faltas e atributos do herói grego. Raymond Cantel (1993) observa semelhanças entre a lenda do boi aruá, os cantares de gesta franceses do ciclo carolíngio e os romances de tradição ibérica, cujas narrativas chegam ao Brasil através da colonização portuguesa. Os caracteres sobrenaturais do herói-vaqueiro destemido, com o nobre e célere cavalo, são relacionados às qualidades atribuídas aos heróis carolíngios e suas façanhas extraordinárias.

Entre os fins do século XVIII e início do século XIX, nas áreas rurais do Brasil, desenvolveu-se o ciclo do gado, marcado pelo domínio da atividade pecuária que gerou símbolos, imagens e histórias em torno dos elementos a ela relacionados. São narrativas, cantos e romances centrados na figura do boi, recolhidos por Celso Magalhães, Sílvio Romero, Câmara Cascudo, José de Alencar, Rodrigues de Carvalho, Americano do Brasil, Théo Brandão, entre outros pesquisadores e folcloristas. Como exemplo: *Boi Surubim, Rabicho da Geralda*, *Boi Espácio*, *Vaca do Burel*, *Boi Misterioso*, *Boi Barroso* e *Boi*

literatura oral tradicional, se insere no extracontexto da vida social quotidiana de uma comunidade popular (nos momentos de trabalho ou de lazer)" (Pinto-Correia, 1986, p. 8-9). Essa definição é ampliada em publicação posterior, na qual o autor diferencia o "romance tradicional" do "romance vulgar" e da "cantiga narrativa", de origem mais recente (Pinto-Correia, 2003).

Preto Mascarado. Alguns apresentam o périplo do vaqueiro e outros apenas a descrição do boi bravio e temido. Na oralidade, ocorre, naturalmente, contaminação entre as histórias, às quais são acrescentados elementos conforme a inventiva popular.

Câmara Cascudo (1956) informa que, no período de florescimento dos engenhos de cana-de-açúcar no Brasil, até fins do século XVIII, as relações entre escravo, feitor e senhor de engenho são mais dependentes, enquanto o chamado ciclo do gado, com outros modos de trabalho e produção, favorece o sentimento de autoridade e autodeterminação do vaqueiro, sem a presença cerceadora do feitor dos antigos engenhos de cana-de-açúcar. É nesse período que surgem os cantadores, os improvisadores, os violeiros semiprofissionais e também os cangaceiros, figuras representativas do sertão brasileiro. As antigas fazendas de criação de gado colaboraram para a permanência da população rural no Nordeste brasileiro, ambiente em que predominaram a memória e a oralidade como marcas da cultura sertaneja tradicional, tecida na voz de narradores arcaicos, através dos quais persistiram determinados saberes. A possibilidade de intercâmbio entre o interior e o litoral, do período colonial até meados do século XX, era favorecida, principalmente, pelos tropeiros, viajantes e andarilhos, que levavam os produtos do interior para abastecer o litoral, conduzindo tropas pelas rotas das estradas até as cidades de Rio de Contas e Caetité, universo estradeiro presente nas canções de Elomar, especialmente, no auto *O Tropeiro Gonsalim*.

A lenda do boi indomável perdura no imaginário do sertanejo motivada, sobretudo, pelo difundido cordel do poeta popular Leandro Gomes de Barros (1868 - 1918), *Estória do Boi Misterioso,* cuja literatura constitui, entre o final do século XIX e início do século XX, leitura indispensável no sertão do Brasil. Os cordéis de Leandro Gomes de Barros popularizam-se entre sertanejos, cangaceiros, feirantes, vaqueiros, que os liam com fervor e admiração, sendo decorados e divulgados, ainda, pelos cantadores nordestinos, conforme Câmara Cascudo (2000).

A literatura de cordel foi, desse modo, um veículo para difusão do romance, numa dinâmica através da qual a escrita popular acrescenta novos elementos para as "poéticas da voz", como as define Paul Zumthor (2000)[18], e estas continuam a fazer interferências, recriando, atualizando o mito. Sobre o tema do boi encantado, cito os cordéis *História da vaca misteriosa*, de Minelvino Francisco Silva (1924 - 1999), incluindo variações em relação ao de Leandro Gomes de Barros, e *O Boi assassino, ou o monstro de Baixa Grande*, de Franklin Machado[19]. No romance de tradição oral, mesclam-se temas, alteram-se valores, o que a literatura e a música registram, bem como, vale ressaltar, o projeto de recolha de narrativas orais *Histórias de Vaqueiros: vivências e mitologia*, coordenado por Washington Queiroz, de 1985 a 1991[20].

Contudo, não é unicamente para o cordel que o romance empresta matéria para invenção. Na arte de novos criadores, ele persiste, fragmentado, remodelado, a exemplo: *O Boi aruá*, livro infantojuvenil de Luís Jardim, publicado em 1940; "Romanço do Boi Bonito", na novela "Uma Estória de Amor – Festa de Manuelzão", de Guimarães Rosa, publicada em *Corpo de Baile*, em 1956; "Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi", conto de Guimarães Rosa, publicado em *Tutaméia, Terceiras Estórias*, em 1967; *Boi aruá*, desenho

18 Paul Zumthor, em *Performance, recepção, leitura*, estabeleceu uma diferença entre oralidade e vocalidade, enfatizando a importância da performance, da presença ativa do corpo e da voz, no depoimento de narradores das tradições orais, a exemplo dos repentistas brasileiros, denominados de praticantes da voz.

19 Citado por Raymond Cantel, *La Littérature populaire brésilienne* (1993, p. 45-47).

20 O projeto gerou como resultado o livro *História de Vaqueiros: vivência e mitologia*, publicado em 1988. Confira nele algumas versões do romance: "História do boi criança que foi preciso mais de duzentos vaqueiros para pegá-lo e, na hora da sua morte, até trovoada caiu"; "A história do boi misterioso"; "O boi que 'se vurtava' e vaqueiro nenhum pegava"; "O boi azul que o vaqueiro só pegou depois que deu três 'maria-cambona'"; "A novilha que o vaqueiro só pegou depois que aprendeu uns 'ensinamentos'" e "O boi que o dono 'deu as alma, fez promessa, e só foi pegado de laço'". O terceiro volume consta de prefácio de Elomar, cujo texto foi fixado, em 2005, numa placa junto ao Monumento aos Vaqueiros, na cidade de Lagoa Real - Bahia.

animado de 1984, dirigido por Chico Liberato; *Sertania* – Sinfonia do Sertão, opus 138, para voz, violão e grande orquestra, com participação da Orquestra Sinfônica da UFBA, de Ernst Widmer[21], disco composto para a trilha sonora do desenho animado citado, no qual foi gravada a canção-tema, "Cantiga do Boi Encantado", de Elomar.

O filme *Boi Aruá* trata da lenda do boi misterioso e encantado que nenhum vaqueiro consegue pegar e traz para a cena cultural brasileira vozes e imagens do sertão: o sertanejo como personagem principal, o dialeto, gestos e valores. Moldado a partir de uma visão das artes plásticas, trabalha com elementos do cordel de Leandro Gomes de Barros, registra histórias e cantos tradicionais relacionados à figura do boi, traz motivos presentes no livro infantojuvenil de Luís Jardim, além de inovações no roteiro, composto por Chico Liberato e Alba Liberato.

"O boi chora, eu já vi chorar!". Esta fala sintética inicia a história do boi que será tecida e aponta para dois aspectos: o primeiro diz respeito ao elemento extraordinário que simboliza o choro do boi e o segundo valida a afirmação a partir do experienciado, do que foi visto. Inicialmente, apresenta o principal tema, o boi, e os gêneros aos quais irá recorrer: o fantástico e o maravilhoso.

Nessa versão, o herói é o rico fazendeiro Tibúrcio. A jornada empreendida por ele em busca de pegar o boi aruá consiste em vencer sete desafios que se desenrolam numa dramaticidade progressiva até atingir o clímax, após o qual a harmonia é restabelecida. Inicialmente, o fazendeiro Tibúrcio vive um momento de apogeu financeiro. Entretanto, a riqueza inspira-lhe sentimento de orgulho, poder e arrogância, constituindo sua *hybris*, sua desmedida, responsável pela queda do herói, como na tragédia grega. Num quadro pendurado na parede, com uma foto do fazendeiro,

21 Ernst Widmer, músico suíço radicado na Bahia, interessado pelo folclore musical brasileiro, fez, em *Sertania*, citações de canções populares – aboio, puluxia, cantiga de roda – e também da "Cantiga do Boi Encantado", de Elomar.

comum na casa sertaneja, vê-se escrito o lema: "Eu por primeiro, os amigos por derradeiro", símbolo do egoísmo e centramento na indivialidade. O boi aruá aparece – para provar Tibúrcio – justamente nessa altura, além do limite da cancela, fronteira que divide o espaço profano, o domínio do humano, do espaço sagrado, desconhecido, extraordinário. Desde então, os materiais, para a subsistência de toda a gente da região, começam a faltar. A cada novo desafio, a escassez aumenta, o que é entendido pela comunidade como um sinal, um presságio, relacionado ao aparecimento do boi misterioso, por isso o associam ao demônio.

Para vencer o boi aruá, superar o gênio daninho, restaurar a harmonia social e a fartura econômica, o fazendeiro empreende, sozinho, os seis primeiros desafios, todos frustrados, chegando a cair numa cama de macambira, planta comum nas regiões de seca, ficando com todo o corpo espetado por espinhos. A comunidade vê o acontecimento trágico como outro sinal, indicando para que ele desista da tarefa. O desaparecimento do boi numa gruta, no quinto desafio, dá a Tibúrcio a ilusão de tê-lo vencido. Mas as duas máscaras – que representam uma espécie de subconsciente do fazendeiro – avisam-lhe o contrário: "O Boi não morreu!", para as quais responde Tibúrcio, tentando convencer-se: "O boi morreu!". Promove, assim, uma festa profana para comemorar a morte do boi e para os convidados narra uma história fantástica: "Era um boi brabo, grande! O lugar era uma loca, uma grota, uma escuridão... Parecia o oco do mundo! Ninguém andava por ali. [...] Se ele morreu eu não sei! Sei que eu estou vivo!".

A escassez, por conseguinte, insiste e a família desestrutura-se, com a saída de casa da afilhada, raptada por um vaqueiro, com quem se casa, o que constitui uma afronta aos padrões machistas e patriarcais da cultura sertaneja. Necessário faz-se, então, um sexto desafio, o mais dramático e de cores sombrias. A família de Tibúrcio preocupa-se com a saída do patriarca, já que seu retorno é duvidoso. Cito falas expressivas da tensão que constitui esse desafio: o conselho da esposa ("Vá, mas deixa o orgulho, filho

de Deus!) e o pedido do filho ("Vai não, pai, deixa o boi pra lá!"). Irritado, contudo, lhe responde Tibúrcio: "Se aquieta, menino, tá me arrenegano?! Tá me esconjurano?!". A saída é vista por todos como insistência vã, teimosia, e toda a comunidade fica mobilizada diante daquela atitude.

Novamente, o fazendeiro entra na gruta onde o boi dissipara-se, caracterizada no desenho como um túnel, no qual figuram a imagem do diabo, do saci, estrelas, luas, uma coruja e espécies sobrenaturais e fantásticas. Mas ainda não é dessa vez que consegue laçá-lo, porque, após metamorfose, o boi desaparece, ficando o fazendeiro em profundo desapontamento e tristeza. É nesse momento que surge uma velha sertaneja, modelo de vidente e feiticeira – com função similar à do ajudante mágico dos contos de fadas – e lhe indica o caminho para alcançar a vitória, prenúncio de término favorável para Tibúrcio. Segundo a fala da feiticeira, quem alcançar o boi será destacado como herói, provedor do povo, capaz de restaurar a harmonia social, familiar e econômica, no entanto, com auxílio e misericórdia de Deus, aquele que verdadeiramente provê:

> Ô Tibúrcio, meu filhinho, o que é que você tem que está tão judiado, tão esquilangado nessas montanhas? Tenha fé em Deus e paciência que você pega o bezerrinho. Quem pegar este bezerrinho tem tudo o que é bom e muita grandeza e muito gado no curral para enricar igual às estrelas no céu, comparando e igualando com as aves do campo, tem mandioca se Deus quiser e mandar misericórdia. Tem tudo que é bom, toda grandeza de roça e toda a grandeza para o povo se manter com os poderes de Deus e a força da misericórdia do céu.

Agora, porém, a situação de penúria chega ao limite, não mais restando uma gota de água nas fontes, configurando uma situação caótica para a comunidade, como é dito na fala de um dos vaqueiros da fazenda: "E agora, S. Tibúrcio? Acabou palma, capim, os gado tão morreno de sede, o que se vai fazê?". Chegam à região outros

bravos vaqueiros para a cavalhada, encourados, preparados para o combate, armados de lanças ornamentadas com bandeirolas, nas quais estão inscritos os emblemas dos grupos participantes do folguedo. Nesse momento, a canção de Elomar – "Cantiga do Boi Encantado" – é inserida, sendo cantada por um deles, ao aproximar-se da chegada à fazenda de Tibúrcio:

Ê Ê Ê Ê Ê Ê... boi incantado e aruá
Ê boi quem havera de pegá
na mĩa vida de vaquêro vagabundo
já nem dô conta dos pirigo qui infrentei
apois das nação de gado qui hay no mundo
num tem um só boi qui num peguei
Ê Ê Ê Ê Ê Ê... boi incantado e aruá
Ê boi quem havera de pegá
eu vim de longe, bem pra lá daquela serra
qui fica adonde as vista num pode alcançá
ricumendado dos vaquêro de mĩa terra
pra nessas banda eles nóis representá
alas qui viemo in dois eu e mais Ventania
o mais famado dos cavalo do lugá
meu sabaruna rei do largo e do grotão
vê si num isquece da premeça qui nóis feiz
naquela quadra de ferra laço e moirão
na luz da tarde os olhos dela e meu cantá
a mais bunita de Brumado ao Pancadão
juremo a ela viu ti pegá boi aruá
Ê Ê Ê Ê Ê Ê... boi incantado e aruá
Ê boi quem havera de pegá
de indubrasil nerol' xuite guadimá
moura junquêro pintado nuve e alvação
junquêro giz peduro landrêis malabá
pintado laranjo rajado lubião
boi de gabarro banana mocho armado
de curralêro ao levantado barbatão
de todos boi qui hay no mundo já peguei
afora lá ele qui tem parte cum cão
o tal boi bufa cum este nunca labutei

e o incantado qui distinemo a pegá
pra nóis levá pras terra daquela donzela
juremo a ela viu te levá boi aruá
Ê Ê Ê Ê Ê Ê... boi incantado e aruá
Ê boi quem havera de pegá.

A "Cantiga do Boi Encantado" esboça a fala de um vaqueiro de vida errante, nômade, a vaguear além do domínio das cercanias, enfrentando perigos sem conta e lidando com todos os tipos de bois, os quais enumera em grande listagem: do curraleiro ao alevantado e barbatão (rês bravia, criada no mato). O vaqueiro vem em busca do combate que constitui o seu maior empreendimento: desafiar o boi encantado e aruá. Canta o aboio, melodia lastimosa e ecoante, a chamar o boi encantado. A canção de Elomar inscreve-se num tempo mítico e o dialeto persegue esse passado imemorial: "Alas qui viemo in dois eu e mais Ventania". Embora tenha como suporte o sertão histórico e geográfico, busca transpô-lo, inscrevendo-o em geografia encantada e fantástica: "eu vim de longe bem pra lá daquela serra/ qui fica adonde as vista num pode alcançá", geografia impossível, uma "quadra perdida", o que confere dimensão sobrenatural ao vaqueiro-herói. A prova de valentia, que constitui pegar o boi, é também um testemunho de amor, porque a vitória fora prometida a uma donzela, a mais bela de toda a região, num instante fixado na memória do vaqueiro, expresso em imagens condensadas pela síntese da lírica: "naquela quadra de ferra laço e mourão/ na luz da tarde os olhos dela e meu cantá [...]". O personagem aproxima-se do modelo do cavaleiro andante, herói medieval, com sua lança a combater nas justas, não lhe faltando, certamente, o nobre e afamado cavalo, de nome altissonante e pomposo: Ventania.

A canção de Elomar é introduzida no desenho animado, unicamente, no momento da chegada dos cavaleiros, vindos para a cavalhada. Isto explica o fato de ela deixar em aberto o fim da narrativa, quando é revelado o vaqueiro vitorioso, aquele que consegue pegar

o boi aruá. Chegando na fazenda de Tibúrcio, os combatentes arrancham durante a noite na casa do fazendeiro e partem ao amanhecer do dia em busca do boi encantado, sendo este o sétimo desafio. Cansado e triste diante daquela situação de desordem, Tibúrcio expressa sua dor com lágrimas que simbolizam uma mudança de atitude, antes impossível para um homem de natureza arrogante. Pedidos de clemência, orações, ladainhas e uma breve chuva cai no sertão, epifania da natureza, sinal de possível trégua da seca. Porém, é para Tibúrcio que o boi aruá vai se apresentar e, nesse momento, ele é tomado por uma força e autodeterminação que o fazem investir, em seu cavalo, na corrida para pegar o boi. Outra vez, entra numa gruta, num túnel que parece não ter fim, mas agora consegue vencer os vultos, os fantasmas, as imagens perturbadoras da consciência, projeção das suas angústias, dos seus medos.

Em seguida, o boi revela-se, através de metamorfose, um bezerro inofensivo, após Tibúrcio conciliar-se à natureza, abandonando a pretensa ideia de superioridade diante do poder do numinoso. Ao pegar o bezerro, chove no sertão, as plantações florescem e o desenho representa a cena com luminosidade e colorido, momento catártico de purgação do elemento maligno, representado na figura fantasmática do boi. A ordem é reinstalada na comunidade, a família novamente se reúne, inclusive a afilhada fugida, com marido e filho. Assim, retorna o tempo de prosperidade e a inscrição no quadro pendurado na parede é alterada: "Os amigos por primeiro, eu por derradeiro."

O desenho animado *Boi Aruá* apresenta um amplo panorama da cultura sertaneja: a vestimenta do vaqueiro, a alimentação, formas de trabalho e subsistência, o problema da seca, a festa de São João, as relações entre fazendeiro e vaqueiro, os valores de família, os antigos raptos de noivas, a socialização propiciada pela feira, a religiosidade popular. Entre os ícones religiosos, encontram-se: um desenho da Virgem Maria com Jesus no colo, pendurado na parede; um oratório, com velas, imagens de santos católicos, a de Jesus crucificado e, no centro, em destaque, a de Padre Cícero, líder

religioso canonizado pelos sertanejos do Ceará e cultuado em todo o Nordeste brasileiro.

É evidente a influência exercida pela moral judaico-cristã na cultura sertaneja, representada no filme através da luta entre as forças contrárias do bem e do mal e da vitória como expiação dos pecados e culpas. A figura do pai – constituindo o poder cerceador – é a autoridade máxima, devendo dar provas de macheza. Mas esses elementos machistas da cultura sertaneja serão deslocados, com a mudança de atitude do pai, que deixa de exercer domínio e mando arbitrários, integrando o que antes rejeitava por não se enquadrar no código moral conservador.

A temática do boi encantado é retomada por Elomar em "Boca-das-Águas", segunda cena da ópera *O Retirante*, publicada no livro do concerto Cenas Brasileiras, de 1998. A ópera trata da história de um pequeno fazendeiro que empenha a fazenda, o gado e todos os bens num banco, a fim de obter empréstimo para desenvolvimento da lavoura. A chuva não vem e o fazendeiro recebe ameaça de penhora em virtude do descumprimento do acordo. Quando, perturbado com a iminência de perder as poucas terras e todos os bens que possuía, recebe a visita do Anjo da Morte, entidade imaginária da crença popular, um dos anjos anunciadores da seca, em *Fantasia leiga para um rio seco* (1981), presságio da ruína, representação da morte que ceifa os elementos vitais. O fazendeiro, porém, ouve o canto do sapo-ferreiro e o entende como prenúncio da chuva, tempo de bonança, de fartura, de quadra nova, o que não se concretiza. O Anjo da Morte retorna, no avançar da madrugada, e o fazendeiro confunde-o com o espírito do boi encantado, aqui designado de boi pintado, surubim e de vidr' (de vidro ou invisível). A partir disso, trava-se uma batalha entre o boi e o fazendeiro, inicialmente, armado com facão! O duelo, entretanto, é empreendido contra as figuras do próprio imaginário, alucinado com a iminência da desvalia. O fazendeiro atira-lhe imprecações, amaldiçoa-o e o vê como figura diabólica. O Anjo da Morte vai replicar-lhe com ironias, dele escarnecendo:

A. DA MORTE – Que vida, que esperança
Que triunfo, que amor?!
FAZENDEIRO – Êh! quem é tu, quem é lá?!
Alguma alma penada
que no céu num pôde entrá?
A. DA MORTE – que vida, que esperança
que triunfo, que amor?!
FAZENDEIRO – Eu te arrêquero...
latumia do raivoso
sombração da mêa-noite
arte do famaliá[22]
latumia do raivoso
arte do famaliá...
Será o isprito do boi de vidr'?!
A. DA MORTE – Será?!
FAZENDEIRO – As alma do boi pintado?!
A. DA MORTE – Será?!
FAZENDEIRO – O isprit' do boi surubin?!
A. DA MORTE – (irônico)
Será?!
ô as alma do boi encantado?!
FAZENDEIRO – Será?!
(referindo-se ao facão)
qui quero co' esse na mão?
ói eu errado ói eu in erro
num é qui tô fazen' asnêra!
boi só se pega cum pitêra
pau-de-ferro ô cum ferrão
êh ê ê ê ê ê boi!

Dança de Ferrão[23], peça camerística sinfônica para violão, flauta transversal e orquestra, constitui a conclusão da segunda cena da ópera citada. Trata-se de um longo combate do fazendeiro com

22 "Diabinho familiar, às vezes gerado ou produzido em casa por processos mágicos tradicionais, pronto a satisfazer os desejos do dono", conforme *Dicionário Aurélio Século XXI*.

23 Apresentada no concerto *Cenas Brasileiras*, em 1998.

o Anjo da Morte ou boi encantado, trocando o facão pela vara de ferrão. Composta para ser coreografada por um dançarino-vaqueiro, remete para a antiga tradição sertaneja – hoje menos expressiva – da pegada de boi com vara de ferrão, nas festas de apartação, nas vaquejadas, nas quais eram narradas histórias de vaqueiros célebres e seus intrépidos cavalos, conforme Câmara Cascudo (2000). Durante toda a noite, o fazendeiro esforça-se para dominar o boi invisível, porém, ao amanhecer o dia, aquela imagem fantasmática se dissipa. Isso significa a vitória do Anjo da Morte sobre o fazendeiro e a confirmação dos malditos presságios: a seca, a perda de todos os bens, a posterior retirada dos sertanejos, a desagregação da família dispersa na cidade grande e todos os outros eventos trágicos decorrentes desse acontecimento.

Outra canção de Elomar que faz referência à pegada do boi com vara de ferrão é "História de vaqueiros", uma homenagem à figura do bravo vaqueiro nordestino. Nela, entrelaçam-se a brincadeira da pegada do boi, a morte e o amor, elementos que, associados, vão compor a cena trágica. Cito um fragmento do texto:

derna o tempo de minino
fazia pur brincadêra
pegá bicho remeteno
de mão pilunga ô pitêra
dentro da venda em descursão
entrô os vaquêro de lá
pruns olhos bunito cum ferrão
pulô a cerca Bragadá
a noite intêra bebeu dançô
na brincadêra nu Tomba Virô
moça bunita laço de amô
pelo triz de um momento
da peleja in certa altura
viu nos olhos da morena
ispelhada u'a mancha iscura
faca na venta o boi morreno
Bragadá caiu no chão

cum o vazí rasgado 'stremeceno
parava o saingue c'as mão
amô nun sei pru modi quê
facilitei olhei você
foi pur teus olhos pur a fulô
pegava o boi boi me pegô
é dura a sorte do pegadô
morrê da morte chifrada amô [...].

Quando privilegio as tramas do sagrado para uma leitura possível dos textos de Elomar, elejo uma arte que se configura numa descontinuidade estilística em relação à tendência das produções consideradas de vanguarda, opondo-se radicalmente a uma arte dessacralizada, na denominação de Walter Benjamin (1975), ou desumanizada, como Ortega y Gasset (2003) definiu a arte contemporânea. Por isso se mostra constante, nesses textos, a presença do narrador tradicional, da aspiração ao transcendente, numa lírica transbordante e linguagem, muitas vezes, rebuscada e barroca. Ao preterir a explicação da História, cujas hipóteses são questionáveis, o compositor privilegia a oralidade, a lenda, o mito, com desejo de registrar outra história do Brasil e construir uma identidade apartada da considerada oficial. E o boi continua a tecer a renda. Embora transfigurado na imagem do Diabo cristão por necessidade de personificação do mal, que deverá ser combatido, não se restringirá a essa face, sendo configuradas as tramas do sagrado de um ponto de vista não hermético.

As recriações do romance do boi encantado, citadas neste tópico, são poéticas restauradoras que atualizam o mito como potencial simbólico de fundamental importância para repensar a identidade e a cultura brasileiras. O homem do sertão, profundamente religioso, observa nos elementos do mundo "natural" e profano – como o boi, o cavalo e o próprio homem – manifestações da sacralidade, atribuindo-lhes poder extraordinário. No caso em estudo, o mito, com função moralizadora, expressa a necessidade do homem de reconciliar-se com a natureza, que deteria o verdadeiro poder, e isto supõe

prescindir da exaltação do "eu", do indivíduo, uma mudança radical na postura diante da vida e do mundo. Esta dinâmica evidencia-se na última fala do desenho animado *Boi Aruá*: "Mãe, é verdade que foi meu avô quem matou o boi aruá?", que representa as gerações futuras voltando-se para o mito, mas também questionando sua historicidade e validade.

Capítulo 3

Muntemo o mondengo

Da Carantonha mili légua a caminhá
Mil badaronha tem qui tê pra chegá lá
Sete jinela sete sala um casarão
Laço dos Moura
Varge dos Trumento
Velhos Domingos
Casa dos Sarmentos
Moças, sinhoras
Mitriosa função
Dá pressa in Guilora a ingomá nossos terno
Albarda as jumenta cum as capa de inverno
Cuida as ferramenta num dêxa ela vê
Si não pode ela num anuí nóis í
Onte pr'os norte de Mina o relampo raiô
Mucadim a mãe do ri as água já tomô
Anda muntemo o mondengo pra nóis í pra lá

Na quadrada das águas perdidas

1 Descobrir Portugal

No itinerário das leituras que empreendo neste livro, sugiro uma viagem em que figuram violeiros, cantadores, tropeiros e um

maestro a conduzir tropas de signos, sonoridades e sentidos. Para empreendermos viagem, é necessário que "muntemo o mondengo"[1] em ritmo de cavalgada e ao som do galope estradeiro e arranchemos, no caminho, em alguns pousos, para ruminar imagens, melodias e vislumbrar a "quadra perdida" de que nos fala Elomar. Pouso é lugar de passagem que favorece o diálogo, trocas de informações, movimentos de levar e trazer mercadorias e culturas; instante de folga para alimentar-se de feijão, cachaça, jabá, rapadura e, ainda, de prosa, causos, poesia e música; ócio favorável ao pensar; descanso para recuperar o fôlego e prosseguir viagem na construção de outros ranchos, ainda que provisórios.

A metáfora do pouso refere-se ao processo de leitura, seleção de imagens e fragmentos de textos que prescinde de fixação num porto seguro. Nas entrelinhas do discurso crítico, o leitor apreende memórias em ruínas, miragens de textos maiores e compõe o sonho da visita ao pouso extraordinário que divulga a "quadrada das águas perdidas". Ao final, se não os tem de antemão, ele constrói os próprios ranchos e empreende tantas viagens quantas se mostrarem possíveis. Portugal constitui o primeiro ancoradouro que conduz à geografia do exílio, pouso derradeiro e tópico final deste livro. Entretanto, para nele chegar, o veículo de transporte utilizado, absurdamente, não é o navio, porque não será necessário atravessar tanto mar, tanto mar... Aliás, o mar, cujas dimensões não são previstas, é realidade longínqua das tropas e trovas aqui selecionadas.

Em "Tirana", do auto *O Tropeiro Gonsalin*, cuja história se passa no século XIX, Portugal compõe a miragem do colonizador, do rei, da autoridade, no imaginário do tropeiro. O personagem Gonsalin,

---

1 A expressão "muntemo o mondengo" – coletada por Elomar na Chapada Diamantina e incluída na canção "Na quadrada das águas perdidas" – é marca de atavismo, herança do colonizador português: "Anda muntemo o mondengo pra nóis í pra lá". Refere-se a um desafio a transpor, tarefa penosa e arriscada que se enfrenta para chegar à "quadra perdida". Mondego é um rio de Portugal, cuja travessia, em tempos de cheia, é dificultosa.

em sua vida estradeira de levar e trazer mercadorias e informações, certamente já conhecera o mar nas viagens entre Salvador e Ilhéus, na Bahia. Não prevê, no entanto, a extensão marítima a ser percorrida entre a colônia e o reino, pois imagina encontrar passagem por terra, por onde tangeria a tropa até Portugal. Uma vez na metrópole, deseja cear com o rei, com quem intenta comer jabá e rapadura e beber pinga de cana, de maneira ambiciosa e ousada, como nem mesmo faziam os poetas e menestréis súditos do monarca:

> Inriba daquela serra passa u'a istrada rial
> entre todos qui ali passa uns passa bem ôtros mal
> apois lá mora um ferrêro ferradô de animal
> qui sentado o dia intêro no portêro do quintal
> conta istoras de guerrêros
> de cavalêros ligêros
> do Rêno de Portugal
> anda mula ruana
> qui a vida tirana
> foi dexada por Deus
> dêrna de Adão
> pra quem pissui os tére
> aqui na terra
> pra quem nada pissui
> té pru ladrão
> das coisas de minha ceguêra aquela qui eu mais quiria
> formá u'a tropa intêra e arribá no mundo um dia
> cabeçada de u'a arrôba vinte campa de arrilia
> cruzêta riata nova rabichola e peitural
> e arriçá fazeno ruaça
> a tropa na bôca da praça
> do Rêno de Portugal
> destá mula ruana
> na vida tirana
> ela é féla e mais dura
> qui a lei
> nóis inda vai xabrá

pinga de cana
jabá e rapadura
mais o rei [...].

O tropeiro idealiza Portugal como uma praça, ao modo das pequenas cidades sertanejas, um dos possíveis destinos da tropa que guiará em arribada pelo mundo, cujos paramentos citados expressam aspiração de riqueza: "cabeçada de u'a arrôba vinte campa de arrilia/ cruzêta riata nova rabichola e peitural". Jurema Paes (2002) informa que quanto mais equipada a tropa, mais importante era o tropeiro que a conduzia ou o seu proprietário.

Na canção, o tropeiro, diversamente do personagem de "O Violeiro", sonha com privilégios tanto no anseio pela tropa soberba quanto no desejo de partilhar a ceia – composta por elementos do seu cotidiano, para ele, também nobres – com o rei: "nóis inda vai xabrá/ pinga de cana/ jabá e rapadura/ mais o rei". Na referência a alimentos representativos do sertão, é possível inferir-se uma oposição à cultura portuguesa: o jabá remete ao bacalhau e às perdizes, a pinga de cana ao vinho, bem como a rapadura às frutas e doces de ovos. Percebe-se, na imagem, uma estratégia de desierarquizar as instâncias de poder solidificadas no âmbito cultural. Vale ainda observar, em "Tirana", a dicotomia bem/mal que remete às questões socioeconômicas e políticas imbricadas no transporte do ouro, oportunizado pela construção da estrada real[2]: "entre todos qui ali passa uns passa bem ôtros mal". Quem transporta o ouro "passa mal", enquanto quem o recebe – o Estado – "passa bem".

O país do colonizador, em "Tirana", é um tópico associado à ficcionalização da geografia do sertão nos textos de Elomar, assim como a estrada real, por onde passava o rei, e onde o ferreiro,

2 Conhecida também como estrada boiadeira, imperial, foi construída pelos escravos entre os séculos XVII e XVIII, para o transporte do ouro, ligando as lavras de Rio de Contas e Jacobina. Por ela, passaram grande número de boiadas, num tempo de pujança que possibilitou o florescimento de muitas cidades no interior da Bahia.

outra figura do sertão, contava histórias de intrépidos cavaleiros andantes, referência aos romances de cavalaria: "apois lá mora um ferrêro ferradô de animal/ qui sentado o dia intêro no portêro do quintal/ conta istoras de guerrêros/ de cavalêros ligêros/ do Rêno de Portugal".

"Descobrir Portugal", título deste tópico, não se refere à viagem de retorno, nem ao fascínio pelo colonizador. É, pelo contrário, "descobrimento" ao avesso: do Brasil para Portugal, caminho inverso. A metáfora[3] aproxima a estrada e o mar e abre uma trilha a percorrer com os pés, montado em jumento ou cavalo; sozinho, como violeiro peregrino, ou acompanhado de tropa. A esquadra que navega a caminho de Portugal representa a cultura brasileira e é formada por ritos e ritmos provenientes da miscigenação: cocos de roda, ciranda, frevo e maracatu. Descobrir Portugal não supõe movimento unilateral do colonizado em direção ao colonizador. Antes, viagem de trazer e de levar, trânsitos entre culturas, valorização da sonoridade mestiça e da brasilidade.

Em vista disso, o meu pouso em Portugal é estratégia para vislumbrar o sertão profundo e extraordinário, divulgado por Elomar, sobre o qual falo em último tópico, "Geografia do exílio". Proponho começar pela Lusitânia para novamente arranchar no Brasil e, enfim, numa geografia fantástica. O delineamento deste percurso não é aleatório. Comumente, a poética de Elomar é associada ao medievo – tanto do ponto de vista da construção literária e melódica como temática – e sobre esse assunto muitos críticos já se detiveram, uma vez que elementos do mundo medieval, trazidos pelo colonizador português, estão presentes na cultura do sertão e são visíveis na linguagem, narrativas e contos populares,

3 Inspirada no poema "Brasil X Portugal": "Num primeiro de abril/ Parto com minha esquadra/ Os pés no mar da estrada/ E alguns ritos baianos/ Cocos de roda e ciranda/ Frevo e maracatu/ O Brasil de norte a sul/ Pra descobrir Portugal", do poeta paraibano Lúcio Lins.

manifestações da literatura oral, novelas tradicionais, cordéis, dramatizações, folguedos, ainda que de modo fragmentado.

Entretanto, o artista, como venho mostrando, não se limita à estética do colonizador e, sobretudo, parte do material de cultura concernente à sua experiência contemporânea, sincrônica, porque se encontra enraizado na aldeia, o Rio do Gavião. Assim, os elementos medievais presentes nos textos são estilizados e fragmentados. Por isso, focalizo as trocas culturais entre Brasil e Portugal e a reconfiguração – feita por Elomar – dos gêneros poéticos da lírica trovadoresca. Em relação a temas relacionados ao colonizador, analiso a fantasia de uma viagem simbólica do Brasil para Portugal, em que o tropeiro, na bagagem, leva bens culturais como desejo de afirmar a brasilidade. Este procedimento de leitura não visa a buscar relíquias do passado, nem – nostalgicamente – resgatar elementos perdidos, muito menos é reminiscência da memória esquecida, a partir da idealização do Brasil arcaico. No entanto, pretende elucidar como a cultura de tradição ibérica é remodelada, atualizada, dinamizada, convivendo com os processos de modernização. O olhar do artista que seleciona imagens do sertão medieval e arcaico, trazendo-as para a atualidade, está preocupado em valorizar a ética cavalheiresca e, ainda, a estética literária e musical de expressão popular. Com isso, afirma uma identidade constituída pela diferença, num tempo em que as marcas identitárias locais são diluídas pela lógica globalizante.

Em "Acalanto", a herança medieval é resquício de um passado fantástico. Nessa cantiga de ninar, acalanto para adormecer criança, é narrada a história de uma princesa e de um triste rei, os quais viviam num castelo encantado, alegoria de uma cultura que se conserva através da oralidade. Por meio da referência ao São Francisco, o poeta atualiza o mundo medieval e localiza-o "ainda pra lá", em lugar insólito, no sertão profundo. Em dado momento, a princesa, tomada por sonhos e alucinações, parte, numa peregrinação sem fim, até aquele lugar utópico. O sentido da busca reside na crença da existência de um reino perfeito e imaterial, por isso

a princesa o procura infinitamente. O desejo incessante pelo belo, ao que parece, levou-a à loucura, ficando a vagar sozinha pelas estradas, sem retornar para a casa paterna. Na janela do castelo onde a princesa se demorava a fantasiar, o rei enlouquece e, entre sonhos, permanece até a morte:

Certa vez ouvi contar
Que muito longe daqui
Bem pra lá do São Francisco
Ainda pra lá
Tem um castelo encantado
Morava um triste rei
E uma linda princesinha
Sempre a sonhar...

Ela sempre demorava
Na janela do castelo
Todo dia à tardinha
A sonhar
E além do seu castelo
Muito além e inda mais belo
Havia outro reinado
De um outro rei

Certo dia a princesinha
Que vivia a sonhar
Saiu andando sozinha
Ao luar

E o castelo encantado
Foi ficando inda pra lá
Caminhando e caminhando
Sem encontrar
Contam que esta princesinha
Não parou de caminhar
E o rei endoideceu
E na janela do castelo morreu
Vendo coisas ao luar.

Carvalho Mello (2002) observa como alguns jornalistas e pesquisadores relacionam o estilo das composições de Elomar ao que chamam de "música medieval", no mais das vezes, de forma figurativa e superficial, já que as semelhanças com tendências medievais encontram-se, em grande parte, na estrutura literária e se restringem a pequena parte da obra, concentrada no que é pertinente ao Nordeste brasileiro. Afirma ainda que o termo "música medieval" não é definido com precisão, especialmente, quanto ao aspecto musical, indicando pontos coincidentes, como o modalismo (a utilização de modos) – embora verifique que o compositor não se prende de forma regular às estruturas modais – e algumas canções que fazem referência aos gêneros da poesia cantada medieval: "Cantiga de Amigo", "A Donzela Tiadora", "Canção da Catingueira", entre outras. Todavia, considera necessária a análise mais detalhada da estrutura do texto musical, procurando identificar o que nela se assemelha ao medieval, pois constata elementos de outros estilos de época da história da música ocidental, com forma própria de execução, a exemplo de elementos renascentistas e barrocos (em "Campo Branco", "Arrumação" etc.) e impressionistas (em "Gabriela" e "Na Estrada das Areias de Ouro").

Elomar costuma destacar três canções autorais como cantigas ao modo da lírica galego-portuguesa: "Cantiga de Amigo", "Incelença pro Amor Retirante" e "Canto de Guerreiro Mongoió", não obstante, em alguns aspectos, elas se distanciem do modelo ibérico e sofram atualizações. Relaciona-as aos três principais gêneros da lírica trovadoresca, de inspiração cortês. A primeira, como o próprio título indica, remete à cantiga de amigo; a segunda para a cantiga de amor e a terceira para a cantiga de escárnio e maldizer. "Canto de Guerreiro Mongoió", na qual predomina a função narrativa, com alguns traços líricos, é associada à cantiga de escárnio e maldizer pelo tom de crítica e indignação do eu-lírico diante da corrupção reinante na cidade natal, Vitória da Conquista, em acelerado processo de modernização:

[...] pergunto então cadê teus filhos
os homens de opinião
não dói-te vê-los no exílio
errantes em alheio chão
nos têrmos da Virgem imaculada
não vejo mais crianças ao luar
por estas me bato em retirada
vou ino cantar em outro lugar
cantá prá não chorar
adeus vô imbora prá sombra
do vale do ri Gavião
no peito levarei teu nome
tua imagem nesta canção
Por fim já farto de tuas manhas
teus filtros tua ingratidão
te deixo entregue a mãos estranhas
meus filhos não vão te amar não [...]
adeus, adeus meu pé-de-serra
querido berço onde nasci
se um dia te fizerem guerra
teu filho vem morrer por ti.

A cantiga de amigo, cujas origens remontam às antigas "carjas" compostas em moçárabe, apresenta, segundo Giuseppe Tavani (2002), algumas afinidades temáticas com a cantiga de amor, pois ambas têm como argumento principal o amor não correspondido ou contrariado, fonte do sofrimento do amante, que imprime tom plangente ao canto. Esse aspecto está presente nas duas canções de Elomar, "Cantiga de Amigo" e "Incelença pro Amor Retirante", porém, a primeira não trata do sentimento da mulher e expressa as mágoas do homem abandonado e traído. Ao contrário da lírica trovadoresca, cujo poeta constrói ficcionalmente um eu-lírico com voz feminina e lamenta as dores de amor pelo amigo ou namorado, seja com a mãe (madre), com amigas confidentes (irmãs), ou com elementos da natureza (mar, rio, fonte etc.). Tais aspectos podem ser observados na canção:

Lá na Casa dos Carneiros
Onde os violeiros
Vão cantar louvando você
Em cantigas de amigo
Cantando comigo
Somente porque você é
Minha amiga, mulher
Lua nova do céu
Que já não me quer

Dezessete é minha conta
Vem amiga e conta
Uma coisa linda pra mim
Conta os fios dos seus cabelos
Sonhos e anelos
Conta-me se o amor não tem fim
Madre a amiga é ruim
Me mentiu jurando amor que não tem fim
Lá na Casa dos Carneiros
Sete candeeiros
Iluminam a sala de amor
Sete violas em clamores
Sete cantadores
São sete tiranas de amor
Para a amiga em flor
Que partiu e até hoje não voltou
Dezessete é minha conta
Vem amiga e conta
Uma coisa linda pra mim
Pois na Casa dos Carneiros
Violas e violeiros
Só vivem clamando assim
Madre a amiga é ruim
Me mentiu jurando
Amor que não tem fim.

O eu-lírico encena a voz de um trovador e refere-se à mulher com a apóstrofe “amiga”, remetendo ao gênero da poesia medieval

galego-portuguesa. Conquanto a tenha como ruim e ingrata, porque ela havia prometido falsamente amor eterno a ele, não deixa de louvar os encantos da amada, comparando-a com a "lua nova do céu", signo de beleza, juventude e efemeridade. Outro elemento alude à idealização da mulher, de quem não se descreve o aspecto físico: a conta do poeta, dezessete, talvez a idade da moça, amiga e donzela, em flor, como acrescenta. A louvação da amada é feita em grande estilo, ao modo de uma serenata, na sala de amor da Casa dos Carneiros, onde sete violeiros reúnem-se para cantar tiranas.

Elomar observa que a tirana – gênero da canção popular – trata da tirania do amor e da vida. Esse conteúdo trágico, o amor que parte para nunca voltar, está presente em "Cantiga de Amigo", na sentença dolorosa que os violeiros repetem, em coro, a ressoar como eco de um passado inapagável: "Madre a amiga é ruim/ Me mentiu jurando amor que não tem fim". Lembra a tirana dolorosa e lânguida de Zé Krau: "a culpada foi ela", que está em "Faviela" ("malvada malunga/ culpada foi ela/ jurô qui era mĩa/ pru tinta e papel/ foi imbora a ruĩa/ ingrata e infiel"), e também "Deserança", canção em que se observam alguns traços estilísticos da cantiga de amor: "já nem me lembro quantas cantigas/ quantas tiranas amiga/ na viola padeci [...]".

"Incelença pro Amor Retirante", canção que Elomar aproxima da cantiga de amor, corresponde ao gênero incelença, canto solene de velório. Nesse texto, a morte se instala no coração do eu-lírico, assim clama a Deus pela partida da senhora, da amada. Por oposição, constrói a imagem de si próprio como um sujeito fiel não apenas ao sentimento, mas à terra e às raízes. Desse modo, o desgosto tem dupla motivação: por haver sido abandonado e pelo desprezo da morada onde aquele laço afetivo fora construído. Cito um fragmento da canção:

Vem amiga visitar
A terra, o lugar
Que você abandonou

Inda ouço murmurar
Nunca vou te deixar
Por Deus Nosso Senhor
Pena cumpanhêra agora
Que você foi embora
A vida fulorô

Ouço em toda noite escura
Como eu à tua procura
Um grilo a cantar
Lá no fundo do terreiro
Um grilo violeiro
Inhambado a procurar
Mas já pela madrugada
Ouço o canto da amada
Do grilo cantador
Geme os rebanhos na aurora
Mugindo cadê a senhora
Que nunca mais voltou [...].

Essa canção apresenta o mesmo tema de "Cantiga de Amigo": o amante menosprezado a lamentar-se pela partida da amada. O evento ocorrido no passado visita a memória do eu-lírico que demonstra lealdade incessante à mulher, conforme exige a lei de Deus. Ao observar, em solidão, a natureza, ouve o canto apaixonado do grilo violeiro a chamar pela namorada, que lhe atende o pedido. O cantar suplicante do sujeito lírico, entretanto, é desconsiderado e os elementos da natureza parecem compartir do seu sofrimento e penar, na imagem dos rebanhos gemendo ao amanhecer do dia: "Geme os rebanhos na aurora/ Mugindo cadê a senhora/ Que nunca mais voltou [...]". Excelente a atualização que o compositor faz da poesia medieval, situando a cantiga na realidade cultural do sertão. Nesse sentido, a fuga da amada configura-se na sugestão de um rapto, tema frequente nas narrativas populares. O amante pede notícias a um tropeiro, viajante, responsável pelo intercâmbio de mercadorias e informações entre o sertão e o litoral. Prevalece,

contudo, o sentido trágico, porque a tropa não regressa, dissolvendo as mais ínfimas esperanças do eu-lírico:

[...] Faz um ano in janeiro
Que aqui pousou um tropeiro
O cujo prometeu
De na derradeira lua
Trazer notícia tua
Se vive ou se morreu
Derna aquela madrugada
Tenho os olhos na istrada
E a tropa não voltou

Ao Senhor peço clemença
Num canto de incelença
Do amor qui retirou.

O fato de os textos poético-musicais de Elomar apresentarem traços da poesia lírica medieval não o faz um compositor estritamente de estilo medieval, como algumas vertentes críticas buscam assegurar. Os elementos que remetem àquele universo são reencenados e moldados num tempo histórico diferenciado: a contemporaneidade. Por isso, há grande distanciamento, no que concerne à forma, de gêneros e modelos da poesia e da literatura representativas da Idade Média, como pôde ser visto na leitura das três cantigas à moda galego-portuguesa. Caracterizar, então, o compositor como medievo é vê-lo como romântico e ingênuo. No entanto, Elomar não deixa de afirmar a ironia, a crítica, a atualização que faz do material da tradição cultural e artística, muito menos é alheio aos recursos, ícones e mecanismos modernos e contemporâneos.

A construção da figura do artista como arredio, bicho-do-mato e morador da caverna é um simulacro que favorece a produção do mito: o violeiro misterioso das barrancas do Rio do Gavião, o trovador místico dos confins do sertão... Entretanto, essa postura

radical deve-se à fobia do artista, à decepção com a contemporaneidade. Elomar efetivamente realiza essa saída do mundo, do cotidiano, lançando-se para além da caatinga. Embora muito do que se fale sobre ele seja produto de mitificação, a sua figura nos interessa porque consegue realizar, de modo intenso, o necessário alheamento para trazer, àqueles que estão imersos nos valores do mundo urbano, ensinamentos sobre exercícios de liberdade, sobre a escuta da natureza e do sagrado.

2 Sertanílias, romance de cavalaria

As marcas do mundo medieval são observadas sob o enfoque das tramas do sagrado, ou seja, inscrevem-se, na obra de Elomar, não apenas pela convivência, desde a infância, com a cultura oral do sertão, mas também pelo que apreende em leituras da poesia trovadoresca e das novelas de cavalaria.[4] A preferência do autor pela poética de traço medievalista representa um posicionamento crítico e político em relação à modernidade e à contemporaneidade. A conformação estilística denota atitude valorativa em relação à poética cotidiana da vida sertaneja, bem como aos elementos líricos, épicos e trágicos. Aprecia o clássico que contém a aura da essencialidade artística e, assim, processa um deslocamento histórico e geográfico. Nesse sentido, se opõe às poéticas contemporâneas, consideradas de vanguarda.

É nas canções de Elomar, principalmente, que o mundo medieval se evidencia, por meio da aproximação com a lírica trovadoresca, com os romances populares de tradição ibérica, com a literatura de cordel e com imagens, temas e motivos que figuram na cultura

4 "Li os portugueses Dom Dinis, o rei trovador, Gil Vicente e romances de cavalaria. As histórias do Rei Arthur, Carlos Magno, aquelas lendas de cavaleiros, libertadores de donzelas presas em torres de castelos, as histórias de El Cid, Roland na França, já perdi até a conta. Dos 15 anos de idade aos 25 anos a Idade Média rolou mesmo" Elomar em entrevista a Elson de Souza Ribeiro (1996, p. 12).

popular sertaneja. Alguns deles foram apontados por pesquisadores da obra de Elomar, como o "vai-num-torna": "pru vai-num-torna vamo ritirano/ e abaldonando as patra do sertão/ té a chuva torna cum passá dos anos/ mais do vai-num-torna num se volta não", em *Fantasia Leiga para um Rio Seco* (1981). Jerusa Pires Ferreira (1991) observa que o motivo está presente no universo arturiano: era no "Vale sem Retorno" que a fada Morgana mantinha presos os cavaleiros infiéis à sua dama. Somente um herói de coração puro, o próprio Lancelote, poderia enfrentar o desafio de atravessar o vale, libertá-los e retornar, vitorioso. Esse motivo, segundo a autora, teve grande acolhida na tradição oral do Nordeste brasileiro, aparecendo, de modo difuso, na literatura de cordel, na fala cotidiana de certos cantos do sertão, sendo reatualizado e transformado na tradição "culta", com Elomar e Ariano Suassuna.[5] Em *Fantasia Leiga para um Rio Seco* (1981, p. 66), é "suporte de uma interpretação alegórica do doloroso fenômeno das migrações", porque o "vai-num-torna" representa as terras abastadas, para onde o migrante vai e, por conta de destino implacável, não consegue retornar para a terra natal, vítima de uma série de adversidades.

Carvalho Mello (2002) observa que, desde a renascença e até mesmo em óperas modernas, o menestrel ou trovador acompanhado do violão está presente, às vezes como figura central, em obras de Wagner e Mahler e também em *Don Giovanni,* de Mozart. Assim, a presença desse figurante não constitui novidade no universo operístico. Elomar concebe ópera no sentido lato como *opera, operam* (obra, trabalho) ou, no sentido mais comum, como realização teatral que pode reunir várias expressões artísticas: canto, poesia, pintura, escultura etc. É, ainda, uma trama na qual

5 "O 'Reino do Vai não Torna' é um motivo que comparece no conto e na literatura popular em geral, ligando-se ao "Iras y no volverás" e à própria noção de Inferno, de onde não se retorna. Na tradição oral nordestina, tanto está comprometida com esta acepção como associada ao sentido que tem no universo arturiano: um desafio a enfrentar", conforme Jerusa Pires Ferreira (1991, p. 66).

os personagens emergem do próprio texto e contam suas histórias. A conformação operística do enredo possibilita o desenvolvimento de aberturas, árias, cenas, o que é restrito para o espaço da canção. As cenas das óperas de Elomar costumam ter grandes dimensões, como atos, e os personagens são eloquentes e fabuladores. Desse modo, além de investigar os remanescentes da cultura medieval no cancioneiro de Elomar, observo como estes se disseminam noutros textos e linguagens, especialmente, na ópera "sertaneza" e em *Sertanílias, romance de cavalaria*[6].

O tema sertânico e o dialeto catingueiro, antes de Elomar, não haviam sido contemplados pelo teatro lírico. Assim, o operista coloca em cena multiplicidades de estilos e privilegia as expressões musicais do Nordeste brasileiro. Na vertente operística, também se encontra a figura do menestrel ou sua voz representada por meio dos personagens. Como em "Ária Cigana", da ópera *O Retirante*, na qual dois violões ocupam lugar central, e a "Ária do Menestrel nos Jardins da Paulista", entoada por um cantador urbano apaixonado por Dejanira, filha dos retirantes. Também em "Na Casa da Madrinha", terceira cena da ópera *Faviela*, encontram-se, na fala de Aparício, arcaísmos linguísticos próprios do mundo medieval: o reino das pedras (Empedrado) e a representação de Faviela como uma princesa, que, de acordo com a idealização do amante, deve morar num castelo digno de uma donzela: "vomo catrava nigêra/ qu'inda falta três cancela/ pra nóis chegá no castelo/ da princesa Faviela./ [...]/ a casa de Faviela/ que é tão moça e assim tão bela/ sua casa ũa palhoça/ prus otros, pra mim um castelo"[7].

Como apontado, as fontes medievais são captadas por Elomar tanto por meio da cultura sertaneja circunstante, como por leituras

6 Publicado em 2008, de forma independente, como romance de cavalaria e pré-roteiro para cinema de longa-metragem.

7 Fragmentos citados dos anexos da tese de doutorado *Tramas do Sagrado*, transcrita de datiloscrito do autor, em exemplar da Biblioteca da UFBA.

de textos da literatura europeia. Para compor o cancioneiro, não chega a fazer pesquisa *in loco*, sendo o Portugal das canções imagem projetada, fantasia poética e musical. Este país constitui o ambiente de uma das cenas de *Sertanílias, romance de cavalaria*, que se passa numa planície, no limiar do reino de Ofir, para onde o personagem Sertano caminha em busca de libertar os dois irmãos vendidos como escravos. O reino de Ofir, mencionado na *Bíblia,* é a terra desaparecida para onde Salomão teria mandado seus guerreiros em busca de riquezas diversas e ouro. Dentre tantas suposições sobre a localização de tal reino, uma delas, sustentada por pesquisas arqueológicas, afirma que estaria localizado na Amazônia. Deve-se a isso a dimensão fantástica que o reino de Ofir adquire em *Sertanílias*, emergindo do sertão, idealizado como uma terra sem fim. A presença do maravilhoso e do fantástico é constante no romance que adentra pelo sertão profundo, quadrimensional, porque o sertão real, como afirma Elomar, é "miúdo" para o seu imaginário e para conter os seus personagens.

Naquela planície, próxima ao reino de Ofir, segue uma legião de condenados sendo açoitados por algozes que, conforme o autor, vestem-se com trajes desde o estilo moderno até o clássico grego. Sertano, ao atravessar por ali, observa um cego na porta de um castelo em ruínas, cantando para Naninha, referência ao cancioneiro[8]. Após a princesa Naninha descer da torre do castelo, Sertano a saúda, tratando-a por "alteza", então lhe informa de onde viera: o sertão profundo. A interlocutora, Naninha, parece identificar a referência mítica, aludindo ao sertão como "a terra dos vaqueiros e dos cavalos, onde os corcéis não galopam, mas voam":

> Sertano – Nós vos saudamos, alteza.
> Naninha – Sejam bem-vindos, vós estrangeiros de onde?

8 Referências às próprias composições são constantes no romance *Sertanílias*. Dassanta, por exemplo, é outro personagem com quem Sertano encontra, numa planície, a caminho do reino de Ofir.

Sertano – Viemos do Sertão Profundo d'além São Francisco.
Naninha – Do vasto sertão, a terra dos vaqueiros onde pastam incontáveis rebanhos.
Sertano – Onde os corcéis, naquelas vastidões não galopam.
Naninha – Voam; a que buscais? (Mello, 2008, p. 244).

Após o diálogo, acontece o rapto de Naninha por um príncipe disfarçado de cego e mendigo, imagem fantástica, insólita, reconfiguração do romance do falso cego, de tradição ibérica, que permanece no tecido cultural do sertão brasileiro. Para compor a cena, Elomar fez uma visita a Portugal, quando fora realizar concertos em junho de 2003, a fim de pesquisar possíveis castelos onde, em caso de o texto ser adaptado para o cinema, a cena pudesse ser rodada.

Sertano, protagonista de *Sertanílias*, *romance de cavalaria* – cuja tradução seria "coisas de um vasto sertão: paisagens, histórias..."[9] –, é um Dom Quixote do Rio do Gavião. No que pese as grandes diferenças do personagem de Cervantes, é ainda mais insólito. No nome, como é digno do cavaleiro andante, está impressa a marca da identidade com sua pátria, o sertão. Para Elomar, Sertano é uma espécie de Rolando atrasado, um dos 12 pares de França, aquele que defendeu fracos e humildes munido da poderosa espada Durindana. Um dos livros que narra as aventuras de Rolando é *História do Imperador Carlos Magno*[10]. Mais do que "atrasado", Sertano é estranho, deslocado, seus valores não se adequam ao mundo contemporâneo.

9 Tradução licenciosa feita por Elomar em diálogo, em janeiro de 2005.

10 "Este livro, como se sabe, teve um destino excepcional nas literaturas da Península Ibérica e em sua extensão colonial, a partir das versões de Nicolas Piamonte na Espanha, em data anterior, e Jerônimo Moreira de Carvalho, em Portugal no séc. XVIII. Um texto muito repetido, em inúmeras edições que chegaram ao Brasil, edições mais ou menos extensas, mais completas ou facilitadas pelas editoras populares portuguesas e brasileiras. Trata-se de uma novela de Cavalaria bem tardia e que teve um estatuto popular, em seu sentido pleno", conforme Jerusa Pires Ferreira (1991, p. 98-99).

As marcações temporais e geográficas da narrativa podem ser determinadas a partir de alguns índices textuais observados na cena: uma Casa Grande, fazenda de criação de gado e cavalo, movimentação de escravos e jagunços. Entretanto, o autor imprime caráter extravagante ao romance, prodigioso, extraordinário, descrevendo o tempo e o lugar a partir de signos que apontam para o fantástico da história e do protagonista Sertano:

> Senhor dos Cavalos – Pelos ovisto o sîôro vem de mũîto lonjo.
>
> Sertano – E para muito mais longe indo... Estou no encalço de meus irmãos que há muito tempo eu não vejo nem abraço. E grande é a saudade de uma ausência que perdi a medida do tempo quando nem pensei em medir o tempo sem saber o quanto seria longada a ausência.
>
> Senhor dos Cavalos – Intonce faiz mũîto temp' mêrmo! E êsso lonjo adonde tão elos fica muit' lonjo?
>
> Sertano – Muito, muito... Muito além dos termos do distante e antigo reino de Ofir. Eu sou o mais velho, somos três, são muito humildes e bravos vaqueiros que às vezes se enfileiram mercenários em disputa entre poderosos (Mello, 2008, p. 173).

O personagem Sertano, criado aos moldes do cavaleiro andante medieval, atualizado, adaptado ao sertão, representa uma crítica do autor à linguagem e aos valores contemporâneos, ao herói do cinema americano: Moça: "Assim qui ti vi chegan' qui tenh' certeza qui tu é um prinsp'. Qui tu num é ũa dos mermo qui hai pur aqui e in todo logá, todo dia. E se tu num fô isso, tu é, tu tem qui sê um cavalêr' das era antiga dos pispei do secl' do Filh', daqueles qui meus avó contava na mĩa infança, qui pelejava na Terra Santa, defendend'o Santo Carnêr' livrand' ela dos pé dos infié, in honra de Nosso Sinhô Duvel Baron" (Mello, 2008, p. 180). Em *Sertanílias*, permanecem, simbolicamente, os valores da honra, da dignidade, do amor cortês, cuja lealdade prolonga-se até a morte.

É importante observar a questão da heterogeneidade da linguagem em *Sertanílias:* os diálogos são estruturados em duas variantes distintas, o que evidencia a consciência dramatúrgica do artista. Enquanto a fala de Sertano é construída em vernáculo, a do Senhor dos Cavalos e a da Moça o são em dialeto, sobre o qual Sertano tece elogios. No *Dom Quixote* de Cervantes, é Sancho Pança – analfabeto, no entanto inteligente e arguto, dominando os conhecimentos da tradição oral – que faz considerações sobre a linguagem ao modo de um linguista e a atualidade das suas questões surpreende o leitor contemporâneo, enquanto Dom Quixote – intelectual, profundo conhecedor de história e de literatura – sempre a faz parecer menor. Em *Sertanílias*, ao contrário, o dialeto é ouvido por Sertano como canto e poesia, em vista disso considera a fala da Moça – e também ela – como expressão de beleza. Nesse sentido, é perceptível uma relação de confluência entre o encantamento do personagem e o do próprio autor pelo dialeto da caatinga. Como nas canções, o dialeto é configurado com apuro, por isso apresenta um sertão eloquente, ou mesmo hermético, rebuscado e barroco.

As considerações estéticas e musicais de Sertano podem ser vistas na passagem em que observa sobre a linguagem da cigana, a Moça, por quem se enamora. Ela fala sobre a condição de filha agregada da Casa Grande e sobre a quantia incalculável de cavalos pertencente ao pai, o Senhor dos Cavalos. Após ouvir o relato, Sertano faz o comentário, transcrito a seguir, sobre o dialeto e também sua fala é motivo de deslumbramento para a Moça:

> Sertano – Mas isto é muita maravilha para meus olhos para meus ouvidos e para meu coração.
>
> MOÇA – Maravia cuma meu sîô?!
>
> – Isto que vejo e ouvi não foi um simples relato. Ouvi uma ária, uma canção de grande beleza.
>
> – Qui canção?

– A que você cantou.

– E ieu cantei adonde e condo?

Então, Sertano abismado com tanta beleza, que tanto via como ouvia exclama.

– Não sei, eu já nem sei se é um sonho este momento inesperado... me perco no tempo e na realidade; por que tanto me enredam os laços da vida quando as armadilhas do inefável estão sempre a me apanhar!?

– Pôco cumprendo o qui o sîôro fala de tão bunito qui é nos dizêre das palavra qui nunca uví. E intonce o sîôro cavalêro bunito vai mim levá? (Mello, 2008, p. 182).

Em *Sertanílias*, alguns vocábulos ligam-se ao repertório medieval presente no sertão: reino, castelo, cavaleiro, princesa. Também algumas canções de Elomar remetem para o mundo cavalheiresco, como demonstrado. Outro exemplo importante é "Cavaleiro na Tempestade", construída em forma dialogada, que possui traços do romance do falso cego, de tradição ibérica, porém, sem o motivo da violação. O cavaleiro encontra-se na porta de uma casa, a bater, em meio a grande tempestade. O combate que empreende é um pedido à abertura da porta-consciência a fim de receber a "espada de luz", símbolo da palavra bíblica, contra o mundo em desmoronamento, cuja porta para a crença está encerrada. Esse cavaleiro é igualmente um templário, transportado através de corcel no tempo e no espaço, trasladado, como Sertano, por meio da ficção. Cito fragmento da canção:

– Quem é quem chega a estas horas
que insiste e demora
na porta a bater?
Bandidos vagam às escuras
da noite à procura

de quem mal fazer
– Abre-me a porta ó senhora
um instante é a demora
só enquanto sossega
o corcel que transporta-me
através de tempos espaços e eras
sem poder negar a animal condição
medo ao fulgir do raio
e o ruir feroz do trovão
não temais pela donzela
da alcova as janelas travadas estão
o perigo é a descrença
e o inimigo avança
num mundo em falência
abre-me senhora
porta ou consciência
não ouves cá fora
o rugir do trovão? [...].

Na canção "O Rapto de Joana do Tarugo", estudada no tópico "Eloim, Alá, Duvê Baron...", há também a sugestão de que o personagem seja um cavaleiro templário: "enfreado à porta do castelo/ tenho meu murzelo ligeiro e alazão/ que em lidas sangrentas bateu mil mouros infiéis". No entanto, entra em combate pelo amor de uma donzela: "minha espada empenho a uma deã mais pura das vestais"[11], uma deusa e monja, ideal de pureza, chamada Senhora dos Sarçais[12]. Ainda em *Sertanílias*, cuja leitura metonímica prece-

11 A "deã" mais pura das vestais é, segundo Elomar, uma monja clássica, deusa pagã, conforme o feminino de "deão": "Dignitário eclesiástico que preside ao cabido; decano"; a vestal é uma "sacerdotisa de Vesta, deusa do fogo, dos romanos", e o vocábulo tem o significado de virginal, pura, imaculada, conforme *Dicionário Aurélio século XXI*.

12 Ernani Maurílio informa, no encarte de *Na quadrada das águas perdidas*, que o compositor idealizou esse nome para a donzela da canção e, tempos depois, teve notícia de que era habitual os castelos medievais, em Portugal, estarem rodeados por campos de sarças. Em minha pesquisa, porém, constatei que a sarça não é comum naquele país, muito menos ao redor dos castelos, o que não invalida a criação do autor.

dente evidencia marcas do mundo medieval, encontra-se o tema do devaneio amoroso e, ao modo de Dom Quixote, a sublimação do amor. Porém, a Dulcinéia de Sertano é concreta: a Moça cigana, a quem promete, após peregrinação em busca dos irmãos, levá-la consigo. No capítulo "O Senhor dos Cavalos", veem-se alguns traços românticos, como nas seguintes falas de Sertano: "Tenho quase certeza que veio do céu, perto das alturas onde habitam os anjos" e "Por favor, formosa, doce estrela do céu que canta na minha tarde que já descamba... Não tenho para onde te levar", o que aponta para tema desenvolvido no tópico intitulado "Musas fugidias".

Sertano, o cavaleiro da torre e o raptor de Joana do Tarugo são personagens deslocados geográfica e temporalmente, por meio de recurso ficcional que permite a diluição das fronteiras entre tempo presente e passado remoto, bem como entre espaço real – a caatinga do Rio do Gavião – e o espaço imaginário do sertão profundo. Nesse sentido, a obra de Elomar, além de nos remeter para épocas de antanho, nos transporta para uma geografia inventada e encantada.

3 Geografia inventada

Foi observado a aproximação dos textos de Elomar com o medieval, atualizado conforme a realidade histórica do sertão, as trocas culturais entre Brasil e Portugal e a valorização do acervo poético e musical dos violeiros e cantadores nordestinos. Esses temas relacionam-se ao pensamento do compositor sobre a geografia brasileira, particularmente, a do estado da Bahia. Delineando fronteira imaginária, ele o subdivide em dois extremos: o primeiro diz respeito à Bahia ibérica, sertaneja, interiorana, assolada pela seca, pertencente ao que chama de Estado do Sertão; o segundo à Bahia litorânea, situada numa extensa área fértil, conhecida como Recôncavo baiano.

A concepção de uma linha imaginária, a partir da qual se delimitam a cultura do Sertão e a do Recôncavo, relaciona-se ao desejo do compositor em afirmar a identidade sertaneja nos moldes como

a define e valorizar a cultura arcaica ibérica e medieval. Idealiza, assim, o Estado do Sertão como espaço independente do estado da Bahia, vez que neste se encontra grande parte dos traços culturais configuradores dos estereótipos do baiano. O artista constrói uma geografia distinta, particular, inventada e, simultaneamente, encantada, onde abriga a cultura do sertão não representada pela baianidade oficial.

O que é denominado de geografia inventada refere-se ao mapeamento cultural, histórico e linguístico que o compositor faz do Estado do Sertão, sobretudo, da região sudoeste da Bahia, norte de Minas Gerais e, por extensão remota, a faixa interiorana de todos os estados do Nordeste, ou seja, o semiárido. Estes locais são circunscritos numa realidade concreta, no entanto, é traçada uma geografia ficcional, literária, com dimensões, no mais das vezes, fantásticas, sobre a qual fiz referência nos primeiros capítulos: a quadra perdida (em "Na quadrada das águas perdidas" e "A meu Deus um canto novo"); a "Lagoa Bela" (em "Gabriela"); o "Ventadô", a "Lagoa Torta", a "Lagoa Fermosa" (no *Auto da Catingueira*); além da estrada real ou boiadeira, por onde passou o rei (em "Tirana", do auto *O Tropeiro Gonsalin*).

Nessa geografia, o Rio do Gavião constitui ponto central. Simboliza o cosmos e imprime sentido ao caos do sertão; traz a fertilidade, mantém a organização social, estabiliza laços afetivos e inspira vida e beleza à aridez da caatinga. A falta da água, em tempos de prolongada seca, gera a retirada, a desintegração social e familiar, a morte, a ruína e, consequentemente, o empobrecimento do vínculo do homem com a terra natal. Pátria por eleição e exílio por necessidade, como em "Canto de Guerreiro Mongoió", o Rio do Gavião, em seu aspecto simbólico ou existencial, é a aldeia, a morada sacralizada, lugar fixo e de orientação.[13] Configura-se, em torno do rio,

13 Conforme Mircea Eliade (2002, p. 56-57), "[...] sejam quais forem as dimensões do espaço que lhe é familiar e no qual ele se sente situado – o seu país, a sua cidade, a sua aldeia, a

uma poética do enraizamento que se realiza como canto da trágica condição humana, da errância e do desejo de sentido, de abrigo e de fundamento. Na voz dos retirantes exilados em terra alheia, esta poética funda-se como celebração da pátria, da aldeia, do tempo lúdico da infância, pontes que permitem divulgar uma geografia fantástica, extraordinária, inscrita num mundo paralelo: o sertão profundo.

Antigamente, o Rio do Gavião era dado às secas. Hoje, após a construção da barragem de Anagé, em 1988, numa área circunscrita nos municípios de Anagé e Caraíbas, é acostumado às enchentes e, quando tem água, desemboca no Rio de Contas. Uma das suas maiores secas, no século XIX, é conhecida como "Noventinha"; sobre ela, o compositor ouviu de velhos narradores relatos trágicos. A partir da escuta de elementos mnemônicos que atravessam a oralidade, reconstrói a história no épico *Fantasia Leiga para um Rio Seco* (1981) e em "A Pergunta", do auto *O Tropeiro Gonsalin*. Nesta, o tropeiro Quilimero compõe um quadro trágico da seca. Parte com o irmão Zé Bento, em viagem a pé, para Nazaré, Recôncavo baiano, a fim de buscar uma quarta de farinha[14], a mando do pai. Segundo Elomar, Quilimero foi tropeiro do Rio do Gavião e, forçado pela seca, abandona a rota costumeira – região sudoeste da Bahia e norte de Minas –, indo buscar farinha no Recôncavo. O texto da canção "A Pergunta" registra o momento do encontro entre Quilimero e o tropeiro Gonsalin que, retornando de viagem a Salvador e saudoso por notícias da terra natal, indaga-lhe sobre a caatinga, o Rio do Gavião, de onde Quilimero distava há "duas lũas", da gente, se estava a chover, se os ribeirões estavam enchendo.

---

sua casa – o homem religioso experimenta a necessidade de existir sempre num mundo total e organizado, num Cosmos".

14 A "quarta" refere-se à "antiga unidade de medida de capacidade para secos, equivalente à quarta parte de um alqueire, isto é, 9 litros, aproximadamente", conforme *Dicionário Aurélio século XXI*.

A passagem citada a seguir é a resposta de Quilimero e representa a terra como modelo exemplar de resistência:

QUILIMERO
Só a terra qui você dexô
quinda tá lá num ritirô-se não
os povo as gente os bicho as coisa tudo
uns ritirô-se in pirigrinação
os ôtro os mais velho mais cabiçudo
voltaro pru qui era pru pó do chão
adispois de cumê tudo
cumêr' precata surrão[15]
cumêr' côro de rabudo[16]
cumêr' cururu rodão[17]
e as cacimba do Ri Gavião
já deu mais de duas cova d'um cristão
inté aquela a da cara fêa
se veno só dexô a terra alêa
foi nas pidrïa cova da serêa
vê sua madrinha
e vêi de mão c'ua véa
na catinga morreu tudo
qui nem precisô caxão
meu cumpade Juão Barbudo
num cumpriu obrigação.

Quilimero, em resposta, expressa o rigor daquela seca através da imagem de um poço profundo, mensurado conforme o tamanho de uma cova, o que revela grande dificuldade para encontrar

15 "Precata" ou alpercata é uma sandália que se prende ao pé por tiras de couro; "surrão" ou sarrão é uma bolsa ou saco também de couro.

16 "Rabudo" é um mamífero roedor, comum na caatinga, conhecido ainda como "rato-boiadeiro".

17 O sapo-curruru das barrancas do rio, anunciador da chuva, também chamado de "profeta do rio", conforme Ernani Maurílio, em encarte de *Na quadrada das águas perdidas*.

o leito de água: "e as cacimba do Ri Gavião/ já deu mais de duas cova d'um cristão". No período, aconteceram tantas mortes que João Barbudo, espécie de mandacaru grande, usado para confeccionar caixões, foi insuficiente: "na catinga morreu tudo/ qui nem precisô caxão/ meu cumpade Juão Barbudo/ num cumpriu obrigação", imagem hiperbólica característica de relatos fantasiosos e mirabolantes. "A da cara fêa" refere-se à fome que, vendo-se só na caatinga assolada pela morte e pela retirada, parte para as "pidrïa", região infernal, de onde retorna com a madrinha, a morte, a qual ceifa o resto das vidas: "inté aquela a da cara fêa/ se veno só dexô a terra alêa/ foi nas pidrïa cova da serêa/ vê sua madrïa/ e vêi de mão c'ũa véa". Nesta construção imagética, aparecem personificadas e em conluio a fome e a morte, figuras aterrorizantes, que remetem o leitor para o universo do fantástico e do maravilhoso.

Quanto ao mapeamento do Estado do Sertão e construção de uma geografia imaginária, ficcional, partindo por vezes da realidade concreta, o que Elomar denomina de "traslado geográfico licencioso poético", selecionei alguns exemplos de referências espaciais, com propósito de traçar um percurso que vai do Rio do Gavião à "quadrada das águas perdidas" ou aos signos que preenchem os possíveis sentidos da quadra fantástica. A composição dessa alegoria parte da escolha de topônimos com imagens sugestivas, cujo conteúdo semântico é, no mais das vezes, diversificado.

Cito alguns lugares, localizando-os na geografia física do sertão, desde vilas, cidades e municípios a serras, rios, lagoas e riachões, e especificando quando se trata de localidade ficcional. Os nomes inventados provêm da imaginação do compositor ou são motivados por topônimos já existentes: Serra da Carantonha – próxima ao Rio do Gavião –, Vaca Seca – riachão que desemboca no Rio do Gavião –, Sete Varge – região onde mora muita gente, baixio –, Reis, Mãe-Senhora, Laço dos Moura, Varge dos Trumento, Velhos Domingos e Casa dos Sarmentos – lugares inventados e situados no caminho da "quadrada das águas perdidas", referência à Lagoa Quadrada, em formato quadrangular, cujas águas costumam encher

e sumir de forma misteriosa – (citados na canção "Na quadrada das águas perdidas"); Nazaré das Farinhas – cidade do Recôncavo baiano – (em "A Pergunta"); Lage do Gavião – antiga vila –, Vila do Poção – em Poções, sudoeste da Bahia –, Panela – na região do Mato-Cipó, em Conquista –, Lagoa Torta – vale do Gavião –, Lagoa da Tinquijada – lagoa cheia de tingui[18] –, Serra do Corta Lote – vale do Gavião, para cima do Mato-Cipó –, Largo de João do Brocado – ficção – (citados no *Auto da Catingueira*); Incantado do Canzá, Cabicêra da Salgada, Brejo da Pintada, Aligria – nomes ficcionais, mas inspirados na geografia do sertão –, Impedrado – signo motivado, ficcional, refere-se a lugares de pedras e rochas – (citados na ópera *Faviela*); Varge dos Mêra (referência a Bom Jesus dos Meiras, hoje Bom Jesus da Serra, no sudoeste da Bahia), Lagoa dos Ariri e Vazante da Junça – ficcionais – (citados na ópera *O Retirante*); entre outros nomes que merecem ser levantados e investigados, para a composição de um mapa simultaneamente geográfico e literário da região selecionada por Elomar: Sudoeste da Bahia, vale do Gavião e parte de Minas Gerais, nas proximidades com Vitória da Conquista, a qual o tem inspirado. Grande parte deles, porém, devem ser inscritos num mapa fantástico, a fim de conter o sertão profundo.

4 Fantasias para *Os Sertões*

A geografia inventada é entendida no sentido de fábula, mitologia, ficção. Assim, faço leitura de *Fantasia Leiga para um Rio Seco* (1981) a partir de imagens que o aproximam de uma das obras da tradição literária brasileira: *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Observo como Elomar, ao tempo em que faz elogios à tradição e aos predecessores, firmando com eles diálogos, paradoxalmente, nega a importância destes como fonte de referência.

18 Planta venenosa, conhecida também como cipó-timbó.

Para Alburqueque Júnior (2001, p. 53),

> Os Sertões é sem dúvida um marco, no sentido de que esboça os elementos com que vai ser pensado o problema de nossa identidade nacional. É um livro que fornece imagens e enunciados para os diferentes discursos regionais.

O autor observa como, a partir da reelaboração das imagens e enunciados do antigo regionalismo naturalista-realista, cujo marco é *Os Sertões*, resulta um novo discurso regionalista no início do século XX, decorrente da crise do paradigma naturalista e dos padrões tradicionais de sociabilidade, exigindo, assim, nova reflexão sobre culturas e identidade nacional.

Esse novo regionalismo se desenvolve na literatura brasileira no chamado romance de trinta – segue o movimento de modernização que se preocupa com a construção identitária do país – e, ainda que represente o Nordeste pelo avesso e possua caráter revolucionário, reafirma estereótipos sedimentados do sertão e do sertanejo, forjados no antigo regionalismo. Essas imagens e metáforas passam a ser identificadas com a nova região denominada de Nordeste brasileiro, o qual, na perspectiva desconstrutora de Alburqueque Júnior, é filho da ruína da antiga geografia do país, segmentada entre Norte e Sul, e invenção recente na história do Brasil.

O Nordeste, segundo o autor:

> [...] se gestou no cruzamento de uma série de práticas regionalizantes, motivadas pelas condições particulares com que se defrontam as províncias do Norte, no momento em que o dispositivo da nacionalidade, que passa a funcionar entre nós, após a Independência, coloca como tarefa, para os grupos dirigentes do país, a necessidade de se construir a nação (Alburqueque Júnior, 2001, p. 305).

Assim sendo, traça um panorama das diversas narrativas que mobilizam imagens difundidas pelo discurso do antigo regionalismo, ratificando, reescrevendo, invertendo ou lançando novos planos de olhar, numa tela que inclui obras de Gilberto Freyre, José Américo de Almeida, José Lins do Rêgo, Rachel de Queiroz, Mário de Andrade, Jorge Amado, Ariano Suassuna, Graciliano Ramos; a poesia de João Cabral de Melo Neto; as pinturas de Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres e Cândido Portinari; a música de Luiz Gonzaga; o cinema de Glauber Rocha, entre outros.

Investigo, ademais, as relações entre as imagens da poética de Elomar e a de Euclides da Cunha, observando como algumas delas, sobretudo as relacionadas à temática da seca – que Alburqueque Júnior esboça no livro citado – são relidas pelo compositor[19].

Elomar, como homem do sertão, recolhe da vivência e da memória popular a matéria para a construção de sua obra e mostra-se também leitor da tradição literária brasileira que inclui *Os Sertões*, considerado por ele um clássico da literatura. Paradoxalmente, o artista diz não se interessar por temas sertanejos tratados por outros autores. Em 2002, em conversa informal, pergunto-lhe sobre suas considerações acerca de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Responde-me que, para ele, não havia novidade, tampouco elementos grandiosos na narrativa, pois conhece e vivencia cotidianamente o sertão nela circunscrito. Conclui com a seguinte sentença: "já viu um vaqueiro falar bem de outro vaqueiro?", evidenciando atitude paradoxal, vez que se coloca em posição equivalente ao vaqueiro por quem, de modo sinuoso, expressa admiração.

---

19 Cito dissertação de Cláudio Novaes (1998), na qual apresenta leitura do romance *Vila Real*, de João Ubaldo Ribeiro, do filme *Deus e o Diabo na terra do Sol*, de Glauber Rocha, e do disco *Na quadrada das águas perdidas*, de Elomar, enfocando as marcas ou ecos d'*Os Sertões* no pensamento nacional e na arte brasileira. O autor concentrou-se nas canções do disco de Elomar citado, ressaltando que não teve objetivo de fazer trabalho sobre literatura, música, cinema e nem sobre esses autores, mas "um escavamento de imaginário, compondo um diálogo possível entre estas obras e seus narradores inseridos na dialética do conteúdo X forma de *Os Sertões*".

Sobre a leitura de *Os Sertões*, Elomar afirma que em nada interfere e nem mesmo inspira a tela que propõe, não só em *Fantasia leiga para um rio seco*, a qual foi referida na conversa, como também noutros fragmentos da "obra sertânica". Atribui isto ao fato dessa leitura haver sido protelada sempre para depois, ocorrendo recentemente, face ao desinteresse por tema que lhe é tão familiar.

No entanto, a música de Elomar, embora sem referências à temática canudiana, é veiculada em produções televisivas e cinematográficas referentes à matéria que, inesgotavelmente, fornece imagens às produções artísticas contemporâneas. Vê-se na apropriação do cancioneiro pela televisão[20] e pelo cinema[21] um diálogo possível entre o texto de Elomar e o de Euclides da Cunha. Contudo, não é apenas por esse viés que podem ser estabelecidas tais aproximações. Ao lançarem um olhar sobre a paisagem sertaneja – Euclides como viajante, no final do século XIX, e Elomar como homem do sertão, na transição entre os séculos XX e XXI –, ambos configuram imagens que se assemelham: em *Os Sertões*, a representação do sertanejo e a do retirante, em *Fantasia Leiga para um Rio Seco* (1981). Esta, segundo Elomar, é uma música possível para ler *Os Sertões*.

Fantasia encena a trajetória de um retirante da seca dos "Noventinha", conhecida também como "Fome do Noventinha", ocorrida em 1890. Poema épico monologado, com inserção de um coro, foi gravada em 1981, sob a regência de Lindembergue Cardoso, que abre para orquestra a composição original, escrita em partitura para violão. Este trabalho, conforme Carvalho Mello (2001), "mostra claramente intenções dos primórdios do barroco musical e a percepção dos elementos ibéricos na música de Elomar,

20 Como exemplo, o programa *Metrópolis - Especial Os Sertões*, exibido pela TV Cultura, em dezembro de 2002, cuja trilha sonora foi composta com introduções das músicas de *Das Barrancas do Rio Gavião*.

21 Como exemplo, o desenho de animação *Arraial* (Brasil, 1997), dirigido por Otto Guerra e Adalgisa Luz, com trilha sonora de Elomar e João Omar.

sendo fruto de muitas discussões musicais entre os dois na eleição dos timbres". O pesquisador afirma, ainda, que essa atividade contribui para aproximar dois compositores de mesma procedência (sertão baiano), mas de formações musicais distintas. Lindembergue Cardoso, procedente da escola contemporânea de composição, e Elomar, de formação não acadêmica: sua musicalidade deriva do berço das cantigas, incelenças e modas populares do sertão.

Como gênero de música, fantasia é uma composição instrumental livremente trabalhada que sugere a ideia de improviso, devido às estruturas musicais se sucederem sem grande rigor formal. Na definição de Carvalho Mello (2001), *Fantasia Leiga para um Rio Seco* "é uma obra com um discurso musical semelhante a um poema sinfônico em forma *cantata*, ou seja, trechos instrumentais e cantados se intercalando ao longo da obra". A adaptação da fantasia à realidade sertaneja motiva Elomar a acrescentar o qualitativo "leiga", que expressa o caráter popular da obra, referenciando, assim, gêneros musicais do Nordeste brasileiro: incelença, tirana, parcela, contradança, amarração, os quais intitulam os cinco movimentos da peça. O rio seco figurado no poema é o Rio do Gavião, que corta a região do semiárido de Vitória da Conquista-BA.

O compositor ouve depoimentos de velhos catingueiros do Rio do Gavião sobre o drama da seca de 1890, período em que Antonio Conselheiro iniciava um dos principais movimentos populares do Brasil. Em 1889, a República havia sido proclamada e com ela a cultura da ganância. A terra continua propriedade das elites e o poder político não fora democratizado. Novas medidas entram em vigor, com a dissociação entre Estado e Igreja. A Via Sacra de Monte Santo já havia sido construída e Antonio Conselheiro anuncia o Reino de Deus na terra, com a futura construção do Arraial de Belo Monte, notícia que percorre todo o sertão brasileiro. Segundo registro de Ernani Maurílio (1981), a própria caatinga do Rio do Gavião ficou desfalcada de muitos habitantes que partiram para o Arraial.

Naquele período histórico conturbado, aflige a "Fome do Noventinha". O compositor, quando faz o registro da seca, após 90 anos,

reconstrói a história como fábula, valorizando o mito no sentido tradicional, como narrativa de caráter exemplar. Desse modo, a história oficial e os documentos pelos quais deseja se legitimar são questionados, pois tal discurso não abarca a dimensão humana daquela tragédia. Elomar tenta fazê-lo através do discurso artístico. Por meio da estetização da seca, dá voz ao personagem do retirante, espécie de narrador-cronista, último narrador do evento que vivenciou:

> [...] vô me arrastano
> nessa terra de meu Deus ao Deus dará
> nú e cum fome quemano meus pé no chão
> nem mĩas precata se iscaparo da panela
> o qui foi côro tudo cumêro
> fiquei só e piligrino [...] ("Tirana").

Com *Fantasia Leiga para um Rio Seco*, o artista objetiva suprir as lacunas deixadas por historiadores e jornalistas do final do século XIX. Desde 1887, a seca veio se estendendo em sete estados do Nordeste brasileiro, "com estiagens prolongadas que não permitiram a recuperação do solo e o armazenamento de alguma água e nem deram mesmo para que os rios percorressem um pouco mais os seus leitos" (Maurílio, 1981). Joaquim Alves (1982, p. 69-70) informa que "no século XIX assinala-se a presença de naturalistas e estudiosos da natureza brasileira, os quais percorreram os sertões nordestinos desde as primeiras décadas, deixando rico material informativo em seus diários de viagem e estudos sobre as regiões percorridas". O autor, porém, concentra a pesquisa no estado do Ceará, registrando a quase inexistência de documentos sobre as secas de Minas Gerais, Bahia e Alagoas. Marco Antonio Villa (2000), em história mais recente das secas, observa como esse tema foi quase ignorado pela historiografia, denunciando o descaso e omissão da elite e dos setores de esquerda diante dos flagelos.

Alburqueque Júnior (2001) traça os perfis da estética que institui a região Nordeste sob o signo da saudade e da tradição, afirmando ser o tema da seca o principal nas narrativas sobre o Nordeste e o primeiro traço diferenciador entre o Norte e o Sul, quando o meio e a raça são considerados fatores determinantes da organização social. Na maior seca do século XIX, de 1877 a 1879 – citada, inclusive, em *Os Sertões* –, o Sul descobre a existência do Norte e, segundo o historiador, a questão da influência do meio passa a ser a grande arma política do discurso regionalista. O tema da seca mobilizava, emocionava, servia de argumento para exigir recursos financeiros, construção de obras, cargos no funcionalismo público, dentre outras solicitações.

Sobre o tema da seca, Euclides da Cunha dedica algumas páginas d'*Os Sertões*, especialmente, no capítulo "A Terra", denominando-a de "flagelo", "terror máximo dos rudes patrícios" e "fatalidade inexorável". Relaciona possíveis hipóteses, de caráter naturalista, sobre a gênese das secas, dentre elas, o estudo das manchas da fotosfera solar feito pelo barão de Capanema – logo desconsiderada – e arremata julgando que "o penoso regime dos estados do Norte está em função de agentes desordenados e fugitivos, sem leis ainda definidas..." (Alburqueque Júnior, 2001, p. 43). O estudo da terra, do ponto de vista geográfico e físico, sustenta o que Euclides demonstra mais adiante: "a travessia das veredas sertanejas é mais exaustiva que a de uma estepe nua" (Alburqueque Júnior, 2001, p. 47), justificativa para explicar o fracasso das expedições do Exército republicano contra o Arraial de Belo Monte, no capítulo "A Luta".

Na literatura brasileira, a seca – junto à epopeia da retirada – é instituída como tema principal no chamado "romance de trinta", que mobiliza, segundo Alburqueque Júnior (2001), uma série de imagens transformadas em clássicas: céu transparente, vegetação agressiva, espinhosa, na qual só o mandacaru e o juazeiro são verdes, terra gretada, ossadas de boi espalhadas pelo chão, urubus, miséria, fome, sede, polaridade seca/inverno, borralho

camburante/paraíso florido, imagens presentes em *Os Sertões* e em *Fantasia Leiga para um rio Seco* (1981):

> Levanto meus olhos
> pela terra seca
> só vejo a tristeza
> qui disolação
> e u'a ossada branca
> fulorano o chão
> e o passu-Rei, rei do manjá
> deu bença à Morte prá avisá
> prus urubú de ôtros lugá
> qui vince logo pru jantá
> do Rei do Fogo e do lũá
> do lũá sizudo
> do Ri Gavião
> Mais o sol malvado
> quemô os imbuzêro
> os bode e os carnêro
> toda a criação
> tudo o sol quemô [...].

Noutro trecho, o narrador reitera o caráter negativo e inclemente do sol, cujo poder abrasador devasta o sertão:

> [...] e o sol da má sorte
> rei da tribusana
> popô sussarana
> carcará ladrão
> isso o sol popô ("Incelença pra terra que o sol matou").

De modo equivalente Euclides da Cunha interpreta como o sol figura para o sertanejo: "[...] inimigo que é forçoso evitar, iludir ou combater" (Alburqueque Júnior, 2001, p. 43). Em "Incelença pra terra que o sol matou", primeiro movimento de *Fantasia*, encontra-se uma síntese de imagens resultantes da ação hostil do sol abrasador (Rei do Fogo): terra seca, desolação, a ossada branca "fulorano"

(florando) o chão e a morte de toda a criação: bodes, carneiros e o umbuzeiro. Este, em *Os Sertões*, é árvore sagrada, serve de alimento para o sertanejo e desafia as secas duradouras: "se não existisse o umbuzeiro aquele trato de sertão [...] estaria despovoado (Alburqueque Júnior, 2001, p. 56). Em *Fantasia*, o umbuzeiro é exemplo de resistência, entretanto, morre naquela trágica seca; o sertanejo, por sua vez, é o último forte, como na canção "Curvas do Rio": "sô imbuzeiro das beira do ri", o que corrobora a máxima consagrada por Euclides: "o sertanejo é, antes de tudo, um forte" (Alburqueque Júnior, 2001, p. 56). O umbuzeiro, na voz do coro, fica como símbolo da saudade, em "Amarração", quinto canto de *Fantasia*:

> Cadê os pé dos imbuzêro
> qui florava todo ano
> nas baxada e nas vereda mana mĩa
> cadê os pé d'imbú meu mano
> adeus pé dos imbuzêro ("Amarração").

O retirante, por conta das consequências da seca, vê-se forçado a migrar de sua terra e caracteriza-se como nômade: "hospo de sina cigana/ andarilo e viajêro" ("Contra-Dança"). A saída que encontra é a retirada da pátria para a terra alheia, denominada de "vai-num--torna", lugar infernal de onde não se regressa. Na *Fantasia*, o "vai-num-torna" é a região do Mato-Cipó ou Zona da Mata, terra desconhecida, onde ainda restava algum verde e fartura. Também prenuncia a morte, representada como uma "noite imensa" de "céu trancado e sem lũá":

> inda essa noite vô arribano bêra-ri
> na lúiz da lũa prá livrá do quinturão
> prú vai-num-torna prá num voltá mais aqui
> in terra istranha e morrê longe do sertão ("Tirana").
>
> pru vai-num-torna vamo ritirano
> e abaldonando as patra do sertão

té a chuva torna cum passá dos anos
mais do vai-num-torna num se volta não (“Parcela”).

O vai-num-torna já vamo avistano
é como um céu trancado e sem lũá
na noite imensa vamo margulhano
sem esperança de um dia voltá (“Amarração”).

Na ficcionalização do episódio histórico, o compositor escolhe determinadas imagens que sustentam um discurso subjacente à criação artística. Não é ao acaso que configura o personagem de *Fantasia* como último cronista daquela seca, pois também Elomar é uma das últimas vozes da cultura arcaica sertaneja. Não é sem razão que, por não se adequar aos valores da terra estrangeira, o retirante morre nas proximidades do Mato-Cipó. Assim, a morte simboliza a resistência ante as imposições de valores culturais imperialistas, haja vista prevalecer o anseio de regressar à terra natal. Todavia, predomina o sentido do trágico, pois o retorno é impossível e o desejo da aldeia é transferido para a esperança de encontro com o Reino de Deus, crença em antigas profecias cristãs:

Mas de repente com os olhos da crença
vejo na frente um chapadão sem fim
um céu aberto e uma luz imensa
santos e anjos cantando pra mim (“Amarração”).

Como apontado, o tema da errância, do êxodo, da retirada, em *Fantasia*, é o suporte para a construção da identidade judaico-sertaneja e remete à narrativa bíblica da saída dos judeus do deserto, numa remontagem do itinerário de peregrinação, marca da religiosidade judaico-cristã presente na formação cultural do sertão brasileiro. Isto pode ser notado, também, no cotejo feito por Euclides da Cunha: “[...] ignoto trecho do sertão – quase um deserto” (Alburqueque Júnior, 2001, p. 31).

O sertão é terra árida, onde tudo é escasso e, como nos acordes de *Fantasia*, "sem uma nota de alegria"[22], também expresso na imagem do luar em tempos de seca: "[...] o lũá sizudo do Ri Gavião". Diante disso, é acentuado o caráter efêmero da vida e o retirante passa a esperar pela terra de salvação. Paradoxalmente, entretanto, o sertão transforma-se num espaço paradisíaco, simbolizado, em *Fantasia*, pelos acordes que acompanham a chegada do catingueiro aos céus, no quinto movimento do épico. A cena acontece no limiar que o separa do Mato-Cipó, indicando a sacralidade da terra natal. Este aspecto se faz presente em *Os Sertões*, no qual a paisagem sertaneja reveste-se de exuberância, dela emergindo um sertão edênico:

> [...] os *gerais* pelo teso das cordilheiras, dando aos quadros naturais a encantadora grandeza de perspectivas em que o céu e a terra se fundem em difusão longínqua e surpreendedora de cores...
> E quase compreendia que os matutos crendeiros, de imaginativa ingênua, acreditassem que 'ali era o céu...'
> E o sertão é um paraíso.... (Cunha, 2001, p. 34, 57).

Além de gênero musical, o vocábulo fantasia, que integra o título da obra, alude à pluralidade de significados, dentre os quais, vontade de superar a condição humana e alcançar um mundo de perfeição, pleno de sentido. Esta fantasia expressa-se nos olhos fascinados e sequiosos do retirante, ofuscados pela luz que lhe revela o poder do sagrado: "Mas de repente com os olhos da crença/ vejo na frente um chapadão sem fim/ um céu aberto e uma luz imensa/ santos e anjos cantando pra mim" ("Amarração"). No limiar da morte, por meio de abertura no céu, pela qual incide a radiação da luz, ele entrevê "um chapadão sem fim", moradia dos cantores

22 Elomar, em diálogo na Fazenda Duas Passagens, no Rio do Gavião, em 2001.

da divindade. Deste modo, fantasia é sonho e devaneio, pelo qual o retirante adentra num plano extraordinário. Na voz do personagem, fantasia passa a ser a versão dos vencidos de outra guerra, a seca, cujo inimigo é o sol impiedoso. No texto épico, contudo, são transformados em heróis. É, ainda, a impossibilidade de viver na pátria afetiva, o sertão, por circunstâncias diversas, tragédia fatal para o retirante.

Enquanto narrativa mítica, a "Fome do Noventinha" permanece na fantasia como lenda sertaneja. A morte do retirante representa, outrossim, a desintegração da cultura arcaica e sintetiza a proposta artística de Elomar. Este, igualmente, corrobora antigos mitos construídos em torno do sertanejo e do sertão e difundidos no imaginário popular através d'*Os Sertões*, de Euclides da Cunha.

"Incelença pra terra que o sol matou" figura a impotência do homem em face da paisagem desértica e morta: "...na minha casa hai um silenço/ a tuia pura e o surrão penso/ o meu cachorro amigo menso/ deitô no chão ficô in silenço/ e nunca mais se alevantô", pela qual também lamenta a natureza: "inté os olhos-d'água/ chorô qui secô", nessa construção de linguagem, cujo sentido remete para outra denominação do olho d'água, o lacrimal, a derramar águas até secar por inteiro, representando a condição humana levada ao extremo da dor, imagem síntese da poética da seca.

O compositor recria imagens provenientes não apenas da leitura da tradição literária brasileira, mas também da vivência cotidiana no sertão. Constrói uma poética em que a caatinga, o campo branco, é o espaço cênico, cujo principal ator, em *Fantasia*, é o retirante. Ambos, Elomar e Euclides da Cunha, configuram um sertão onde o épico e o trágico dominam a cena, porque, no entendimento daquele, a trajetória do sertanejo não é cômica nem burlesca; é, pelo contrário, épica e trágica. Essa perspectiva artística objetiva produzir efeito dramático a partir da estetização da fome, da dor, da aridez, como na imagem esboçada no quadro do artista plástico baiano Juraci Dórea que compõe o encarte de *Fantasia Leiga para um Rio Seco*.

5 Musas fugidias

Vamos, agora, pousar na província da infância, São Joaquim, nos arredores de Vitória da Conquista, casa dos pais de Elomar, onde vive até a juventude. Na canção "Cavaleiro do São Joaquim", esse lugar é evocado como lembrança de tempo idílico, de inocência e descobertas, em contraste com o mundo adulto, associado à saudade e à dor:

Caminhando eu vou
Nesta estrada sem fim
Levando meu mocó
De saudade e esperança
Que a vida ajuntou pra mim
E no peito uma dor sem fim

Lembro de uma canção
Que ela cantava pra mim
Um trem numa estação
Que partiu levando um bem
Derradeiro e só deixou
Outro bem e uma grande dor

Sonho que na derradeira curva do caminho
Existe um lugar sem dor, sem pedras, sem espinhos
Mas se de repente
Lá chegando não o encontrar
Seguirei em frente
Caminhando a procurar

Caminhante e tão só
Vejo a terra ruim
O sol tudo queimou
A lagoa virou pó
E os rebanhos estão caindo
Vêm mugindo atrás de mim

Cavandante eu sou
Por este reino sem fim
Meu cavalo voou
Procurando o lugar
Que minha avó contava pra mim
Eu menino do São Joaquim
Cavaleiro do São Joaquim.

Assim como em "Cantiga do Estradar", o texto citado apresenta as metáforas do caminho e da estrada sem fim que o cavaleiro ou cavandante[23] percorre na busca utópica de um reino de perfeição, registrado através das narrativas contadas pela avó. Possivelmente, romances de valentes heróis que lutavam por um reino ideal, com os quais se identifica, construindo, por meio de analogia, a própria representação como o "Cavaleiro do São Joaquim".

Na primeira infância, o menino do São Joaquim inspira-se na figura materna, por quem é despertado para a música. Não lhe faltará, igualmente, uma mulher amada que lhe preenche os sonhos fantásticos. A memória do amor é evocada na imagem de uma despedida: "Um trem numa estação/ Que partiu levando um bem/ Derradeiro e só deixou/ Outro bem e uma grande dor". Nesta imagem, observa-se tema recorrente: a brevidade e efemeridade das relações afetivas com as musas fugidias. O eu-lírico permanece em dor e amargura, após entrar em contato com as perdas do mundo real, as "deseranças", abandonos e desamores. Na metáfora do trem, revela-se a figura da musa sublime, porque, ao partir, conserva, em torno dela, uma aura de mistério, motivo das aspirações comuns aos poetas românticos. A lastimar pela musa e solitário na estação, o eu-lírico resigna-se a sonhar com um mundo destituído de dissabores.

A alegria, inocência e puerilidade são retratadas em "Função" e, também, inspira saudade. No entanto, as recordações da infância

23 Neologismo formado a partir dos vocábulos cavaleiro e andante.

são recuperadas a partir de elementos que compõem a cena da festa junina: viola, fogueira, baião. É o tempo da brincadeira, quando não havia as preocupações da maturidade: "cuano eu era minino a vida era manêra/ não pensava na vida junto da foguêra/ brincando com os irmão a noite intêra/ sem me dá que esse tempo bom havera de passá". Resta ao homem crescido lidar com a saudade, cujo caráter hostil está representado nos vocábulos fera e bicho, fazendo-lhe concluir que o sentimento nasceu no sertão e não na cidade: "e a saudade me chega essa fera/ quem pensar que esse bicho é da cidade/ s'ingana a saudade nasceu cá no sertão/ na bêra da foguêra de São João".

Apontaram-se, noutros capítulos deste livro, traços românticos nos textos de Elomar, que admira o poeta baiano Castro Alves, um dos principais representantes do romantismo brasileiro, do qual é leitor entusiasmado. Tratei da relação entre poesia e loucura, do delírio poético, do poeta como vate e visionário, representado na ópera *Os poetas são loucos mas conversam com Deus*; ou seja, falar com Deus através da poesia ou entendê-la como expressão da divindade. Assim, destaca-se o artista como mediador do sagrado. Esse tema, comum aos poetas românticos, aparece em "Ode ao Seis de Julho": "um louco poeta/ um vate um profeta que erra a sonhar".

"Ode ao Seis de Julho"[24], de *Pétalas do Teatro Alumioso* – homemagem de Elomar a Castro Alves e referência ao poema "Ao Dous de Julho" –, é um curto monólogo que encena os derradeiros instantes do vate romântico. O cenário representa a alcova do poeta, onde recebe a "visita sinistra" da morte, personificada, por quem tem sentimentos conflitantes e ambíguos. Abatido pela doença que corrói os pulmões, lastima a impossibilidade de reviver experiências já passadas, bem como novas descobertas e, sobretudo, pela verve poética que não poderá ser maturada. Contudo,

24 Transcrita de datiloscrito do autor e incluída nos anexos da tese de Doutorado *Tramas do Sagrado*.

encontrando-se vencido, passa a desejar profundamente a morte, transfigurada em musa, chamando-lhe por "querida donzela" e "louca amante", com a qual se enlaça em abraço final. Entrega-se aos seus enleios na esperança de libertar-se dos conflitos e angústias terrenas. Cito um fragmento da peça:

Mamãe eu estou bem doente
que já nem posso mal respirar...
Oh! quem me dera pudesse sorver
inda u'a golfada do ar do sertão
tragar o aroma da terra que exala
co'os pingos da chuva
ao som do trovão

Mãos invisíveis apertam meu peito
viris e com jeito de um Grão Samurai
[...]

Por que tu me chegas eu inda tão moço
que tenho um universo, um mundo a cantar
em estrofes e versos, um louco poeta
um vate um profeta que erra a sonhar
tuas mãos frias teu olhar sereno
trazem-me a taça de brando veneno
granfina donzela
Oh! pálida menina
teus olhos me ferem
punhais de prata fina
[...]
Querida donzela
já vejo-te a bela
que me rouba a vida
a lira, o ar...
[...]
Oh! louca amante
Oh! noiva querida
me envolva em teus braços
de morte que é vida

enrosca-te em mim
ó virgem de aço
me aperte num abraço
me faça finito
jibóia dos laços
de junções macias
me acoche, me enfarde
num molho, num maço
(meu Deus que ironia!)
sem u'a dor, sem um grito
desfira teu raio mortal, eu repito
e impluda d' ua vez
este touro
esta rês
este frágil cabrito!

Castro Alves morre em 6 de julho de 1871, "junto a uma janela banhada em sol, para onde fora levado de acordo com o seu último desejo" (Gomes, 1997, p. 68), data referida no título da peça. Elomar alude, no texto, àquele que teria sido o último pedido do poeta convalescente: "Oh! quem me dera pudesse sorver/ inda u'a golfada do ar do sertão". "Ode ao Seis de Julho" retoma alguns elementos de "Mocidade e Morte", de Castro Alves, em que está expressa a ansiedade diante da partida prematura:

Morrer... quando este mundo é um paraíso,
E a alma um cisne de douradas plumas
Não! o seio da amante é um lago virgem...
Quero boiar à tona das espumas.
[...]
Adeus, pálida amante dos meus sonhos!
Adeus, vida! Adeus, glória! amor! anelos!
[...]
Adeus! arrasta-me uma voz sombria
Já me foge a razão na noite fria!... (Alves, 1997, p. 88-90).

Elomar, em "Ode ao Seis de Julho", investe numa linguagem grandiloquente para a construção verossímil do personagem Castro Alves. Empreende um voo típico do condoreirismo, nesses versos proféticos e visionários sobre questões sociopolíticas:

> E assim cantando inda moribundo
> qual flor que medra em fétido munturo
> lhes assevero que a luz do futuro
> Deus deu aos povos do terceiro mundo.

Também os poemas do livro de Elomar *Lira dos dezessete e outras quadras* – referência ao livro *Lira dos vinte anos* (1853), do poeta ultrarromântico Álvares de Azevedo –, possuem marcas do romantismo. Entre eles, "Tempora Labatur"[25] e "De belas formas que de longe vêm", que tratam dos principais temas românticos: a nostalgia da infância, a devoção às musas e a fugacidade do tempo. Em "Tempora Labatur", a mocidade é a derradeira musa fugidia, motivo de exaltação, porque oferta potência necessária à luta contra a morte: "Ó tu mocidade/ minha derradeira musa já fugidia/ permaneça comigo ainda/ até que a hora breve finda/ do meu dia chegue/ para interromper a caminhada/ deste perdido sonho." A infância, por sua vez, é tempo de evasão. Dela procede a memória de experiências venturosas, recuperadas através de reminiscências auditivas, expressa na imagem de cantos malsucedidos: "Não o interrompas pois/ deixe-o que vagabunde/ um pouco mais ali no prado/ onde ontem tudo era infância/ alheia ao mundo/ e hoje tudo na distância/ são restos de malogrados cantos/ que ainda estou a ouvi-los".

Em "De belas formas que de longe vêm", a imagem fantasmática das sombras da mocidade a figurar nos sonhos do poeta atesta a

25 Publicado em álbum sonoro que acompanhou a primeira edição do livro *Tramas do Sagrado*, de 2007.

inexorabilidade do tempo: “No batente azul da porta antiga/ sonho que vejo perpassantes pés/ que adentram a sala das horas perdidas/ São meus amores vindos do passado/ sombras benditas que de longe vêm”. São, talvez, sombras de mulheres amadas, musas fugidias, como em “Os Anjos da Meia-Noite”, de Castro Alves, no qual compõe nove sonetos/fotografias para os fantasmas do passado: Marieta, Bárbara, Estér, entre outras. Cito fragmento:

> Então... nos brancos mantos, que arregaçam
> Da meia-noite os Anjos alvos passam
> Em longa procissão!
> E eu murmuro ao fitá-los assombrado:
> São os Anjos de amor de meu passado
> Que desfilando vão...
> Almas, que um dia no meu peito ardente
> Derramastes dos sonhos a semente
> Mulheres, que eu amei! (Alves, 1997, p. 170-171).

A musa fugidia é esboçada, ainda, nas canções de Elomar, “Cantada” e “Mulher Imaginária”. Na descrição das musas – embora idealizadas, rompendo dos céus, descendo de torres inacessíveis ou surgindo como “visão irreal” nos delírios do poeta –, são feitas sutis observações eróticas e até mesmo sugestões de amores proibidos. Denomino-as como musas fugidias, pois há uma estratégia de fuga e sublimação do amor, do desejo, para permanecerem sagradas e divinizadas. Desse modo, na maioria das canções de Elomar, as mulheres abandonam o homem apaixonado. Em “Mulher Imaginária”, o sofrimento não causa mágoa e a dor do poeta-amante, ao contrário, reveste-se em canção laudatória à musa que partira e retorna em sonho como grande amor do passado:

> Tu me apareceste um dia visão irreal
> Em forma imaginária do amado bem
> Bem que a alma sempre espera
> e sabe que não vem

Porque vieste oh mulher
se sabias então
que viria em breve o dia de partir
e encher a minh'alma de dor

Sei que vais partir
mas sei que em breve tornarás
Em leves e harmoniosos vôos
nos loucos sonhos meus
Vens vestida de luar
aparição dos céus

Porque vieste oh mulher
se sabias então
que viria em breve o dia de partir
e deixar em minh'alma a canção
e eu morrer de esperar por teu olhar,
meu luar.

O tema da vassalagem amorosa relaciona-se, ainda, ao fascínio de Elomar pela tragédia e pelo espírito clássico da lírica medieval. Nas tramas de citações, a canção "Cantada" remonta à antiga alba[26], gênero da lírica medieval francesa e galego-portuguesa. Remete-nos a uma das cenas clássicas de *Romeu e Julieta*, assim como ao poema "Boa-Noite", de Castro Alves, duas leituras que estão no repertório do compositor, e apresenta o tema da separação e da despedida, um dos preferidos da poesia romântica. A beleza da amada é descrita através de imagem hiperbólica: os símbolos celestes multiplicados – estrelas, luas e alvoradas – são reduzidos

26 Os elementos constitutivos da alba medieval são o encontro noturno, o grito da sentinela, de um amigo, um anônimo ou de um galo que canta anunciando a chegada inesperada do dia e a despedida dos amantes, os quais se separam amaldiçoando a brevidade da noite. J. Dionísio observa a ambivalência dessa figura, pois, ao tempo em que anuncia o aparecimento da madrugada – o que evita que eles sejam surpreendidos pelo *lauzengier* ou pelo marido zeloso –, também sinaliza o fim do prazer. Cf. *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*.

e ofuscam-se diante da luz radiosa dos olhos do amante, proporcionada pela formosura da mulher. O canto dos galos anuncia o cintilar da aurora, como na alba medieval, som que vibra no peito do amante, anúncio da forçosa despedida e do fim do prazer. Com a chegada da luz do dia, cessa o arfar do amante, sugerindo possível interdição do amor escondido sob a escuridão da noite:

Então desperto e abro a janela
ânsias, amores e alucinações
desperta amada que a luz da vela
tá se apagando chamando você
está chamando apenas para vê-la
morrer por teu viver

Amada acende um coração amante
que o som suave de uma aurora distante
estremeceu aqui no peito meu, ai
Os galos cantam pra fazer que a aurora
rompa com a noite mande a lua embora
os galos cantam, amada, e um mais instante
o peito arfante cessa e eu vou-me embora

Vem namorada que a madrugada
ficou mais roxa que dos olhos teus
as pálpebras cansadas
Amada atende a um coração em festa
que em minha alcova entra nesse instante
pela janela tudo o que me resta
uma lua nova e outra minguante

Ai namorada nesta madrugada
não haverá prantos nem lamentações
os teus encantos vão virar meus cantos
voar pra os céus e ser constelações

Oh namorada nesta madrugada
incendiaram-se os olhos meus
não sei porque você um quase nada

do universo perdido nos céus
apaga estrelas, luas e alvoradas
e enche de luz radiosa os olhos meus
Mulher formosa nesta madrugada
somos apenas mistérios de Deus[27].

Finalmente, na descrição de uma das mulheres mais fantásticas da obra de Elomar, Dassanta, cuja beleza incita morte e tragédia, vê-se fascínio, sedução e, ao mesmo tempo, um esboço de erotismo. Sexualidade, desejo, violência, disputa, ciúme, beleza, morte e tragédia: todos estes elementos se amalgamam na ópera *Auto da Catingueira*, como no jogo do sagrado, definido por René Girad (1990). O autor trabalha com a ambiguidade do vocábulo *sacer*, traduzido ora como sagrado, ora como maldito, por incluir tanto o aspecto maléfico quanto o benéfico, como na caracterização de Dassanta. Para Girard, o jogo do sagrado e o jogo da violência são apenas um, no qual convivem ordem e desordem, paz e guerra, criação e destruição. Neste sentido, o sagrado se distancia da tendência purista dos estudos sobre o tema. Na ópera, o elemento erótico é referenciado, mas sob o controle da interdição: "Conta as pessoa mais velha/ qui Dassanta era bunita qui mitia medo/ tinha nos olho a febre perdedêra/ qui matava mais qui cobra de lajedo/ os pé piqueno e os cabelo cumprido/ imbaixo do vistido um bando de segredo". A personagem figura, também, entre as musas fugidias, pois, mesmo sendo vítima de disputa amorosa, eterniza-se no pássaro japiassoca-assú e configura-se como a imagem mais representativa das musas evanescentes na obra elomariana: "Dassanta

27 Essa versão de "Cantada", canção gravada no disco *Das Barrancas do Rio Gavião*, de 1973, foi revista com o compositor, em diálogo na Casa dos Carneiros, em 2003. Consta de alterações que esclarecem alguns sentidos, como exemplo o verso: "os galos cantam, amada, e um mais instante" (que passe, que está para vir), ao invés de "os galos cantam, amada, o mais instante", como gravado por Elomar e seus intérpretes, possível de confundir "o mais instante" como o complemento do verbo, empregado intransitivamente. Consta de alterações que evidenciam alguns sentidos.

era bunita qui inté fazia horrô/ no sertão pru via dela muito sangue derramô/ conta os antigo quela dispois da morte virô/ passo das asa marela jaçanã pomba-fulô/ fulô roxa do Panela só lá tem essa fulô/ Dispois da morte virô passo japiassoca-assú".

6 Geografia do exílio

Denominou-se de "manifesto do sertão" a abordagem de temas político-sociais na obra de Elomar, os quais aparecem, especialmente, nas narrativas sobre o boi, relacionadas à atividade do vaqueiro. Em "O Peão na Amarração", o ócio possibilita o rodopiar do pião/peão, as sutis tramas do pensar que podem ser urdidas no intervalo do trabalho:

> u'a vontade aqui me dá
> dum dia arresolvê
> quebrá a cerca da manga
> e dexá de sê boi-manso
> dexá carro dexá canga
> de trabaiá sem discanço
> me alavantá nos carrasco
> lá nos derradeiro sertão
> vazá as ponta
> afiá os casco
> boi turuna e barbatão [...].

Observa-se, doravante, outros aspectos relacionados ao boi conhecido como turuna e barbatão, tipo de rês que, criada no mato, é bravia e insubordinada. Nos textos de Elomar, esta figura está associada à imagem da liberdade, do refúgio, da utopia. Na ópera *O Peão Mansador*[28], por exemplo, há um canto de manifesto, semelhante ao proposto na amarração. Nele, a alegria do vaqueiro em

28 Ópera em oito cenas.

labutar com o boi turuna ou levantado representa o sentimento de libertação das amarras do trabalho exaustivo e mal remunerado:

VAQUEIRO:
Eu vô dexá
essa maldita vida de vaquêro
meste de gado
qui salta-moita veve o tempo intêro
riscano a vida
dibrano a morte prêso ao disamparo
prũa nĩaria
de dĩêro mal pru dicumê
vida de campo
ah vida fela a vida de vaquêro
qui sofre tanto
alas porém tem duas aligria
de labutá
com os levantado pelas sertania
e pissuí
o coração da mais bela donzela
qui já pisô
nesse sertão eu tô falano dela [...].

A metáfora do boi relaciona-se ao arquétipo do vaqueiro e ao seu universo cultural: do ponto de vista material, a labuta com o gado, os instrumentos de trabalho, a condição econômica precária, a lida com aquele boi selvagem que ultrapassa o limite das cercanias e, do ponto de vista simbólico, a linguagem, a filosofia, os amores, as crenças, a partida para o exílio, o desejo de regresso à terra natal e a tragédia do desterro sem retorno possível.

A ária "O Peão Engaiolado"[29], da ópera *A Casa das Bonecas*, constitui outro manifesto, nos moldes da amarração, canto de remancho, de amarrar o trabalho. O personagem havia migrado a fim de

29 Executada em concerto, em Brasília, com a Orquestra Sinfônica e regência de Helena Herrera, em 1996. Cantada pelo solista Lucas D'Oro.

juntar dinheiro para o casamento e pretendia regressar ao sertão. Entretanto, após quatro anos de trabalho, é roubado durante a viagem de retorno, por isso perde a razão. A ópera aborda o trágico que constitui a saga do retirante em terra estrangeira. O cantor-ator apresenta a cena dentro de uma gaiola pendurada no oitão de um edifício do centro da cidade de São Paulo, o que explica o título da ária. Essa imagem é representativa da condição do sertanejo retirante contratado como empregado da construção civil:

Já tá pra acabá
essa provação de pião lascado
passo ingaiolado
pelas construção
feito um fregelado
in fela penitença
um réu condenado
cumprino sentença
Mais cum isperança sõin e inlusão
penso todas noite na longa demora
dismãchano o tempo
sassinano as hora sonhano c'aquela
amada bem vinda
hora de mĩa ida lá pro meu sertão
A saudade acocha
O parafuso arrocha
c'ũa força imensa
cuma qui nu'a prensa
o meu coração tá ficano perto
o dia da mĩa ida ó quadra bem vinda
pela puridade da eterna daquela
amada donzela
de beleza imensa
Chega mais dipressa
caba logo c'isso
a vida tá se ino
nesse disperdiço
de sagradas hora
lonjo do sertão

alas pois aqui
a vida é um disperdiço
o tempo é uma istiora
de sagradas hora
lonjo do sertão
num cunheço ninguém
amigos nem tão pôco
num falo pru pecado
no mais o qui me cerca
é u'a ligião de tôco
[...]
é grande o sacrifiço
já num dá mais não
e agora chegô a hora
a hora de í m'imbora
pra casa pru sertão.

O tema do boi insubordinado e do peão crítico, questionador e anárquico é pertinente ao que se denomina por "geografia do exílio", ou mesmo, por construção da poética do exílio. A visão pessimista de Elomar em relação ao mundo profano e terreno, onde vigoram a precariedade e a violência, é motivadora da busca pelo desterro. É uma forma de afastar-se, mesmo provisoriamente, da sociedade opressora, inventando a utopia do exílio para um lugar de libertação, metaforizado em espaços diversos. Em "O Peão na Amarração", o exílio localiza-se "nos derradeiro sertão", nas sertanias, fora das delimitações da cerca, pastagem do boi turuna.

A geografia do exílio – lugar distante, ermo, para onde o poeta deseja ir à procura de solidão, liberdade e, ademais, do sonho paradisíaco – é representada, nos textos de Elomar, não apenas pela espera messiânica do Reino de Deus, mas também na referência a outros símbolos que antecedem o discurso de protesto. Entre eles, a "estrela maga" da tradição cigana.

"Estrela Maga dos Ciganos" expressa o desengano e revolta do catingueiro com a labuta pela sobrevivência e com o poder do dinheiro que rege a vida cotidiana e o escraviza: "eu vô dexá/

tôd'essas coisa aí dum lado/ Já num tenho mais costado/ Prús baque desse rojão/ É tanta coisa pur dever tanto pagar/ Sem receber tanto que dá/ Chega! Já num guento mais não". Preocupa-se, ainda, com as adversidades próprias do sertão: seca, onça suçuarana e ave de rapina que exterminam a criação, ciganos e vizinhos que roubam e matam o gado. Diante desses infortúnios, resta-lhe sonhar com a vinda da estrela maga que, conforme tradição cigana, descerá sobre a terra numa aparição extraordinária. Segundo relatos, o evento ocorrerá entre a Serra da Carantonha, próxima ao Rio do Gavião, e os campos gerais, onde os ciganos reunidos o aguardam. O sertanejo, para se libertar da lida que o consome, pensa em chiqueirar os bodes ao encontro daquele grande ajuntamento do povo cigano. Enquanto a estrela maga não aparece, opta por exílio temporário: "E inquanto na face da terra havê tiranos/ Vassalos e suseranos/ Sinhorio e servidão/ fico lá inriba hospedado com os Reis Magos/ nos confim de São Tiago/ num boto os pé nesse chão", ou seja, na Via Láctea, nebulosa que forma grande mancha branca no escuro do céu, conhecida popularmente como caminho, estrada, carreira de São Tiago. Nessa canção, figurada como lugar mais longínquo, numa amálgama de caminho e confim.

As metáforas do exílio conciliam tempos e lugares díspares e abrigam o mágico e o fantástico. Não há limites ou balizas que demarquem fronteiras ou destino final, construindo outras dimensões que adentram o sertão profundo e ultrapassam, até mesmo, a insólita "quadrada das águas perdidas". Nesta geografia extraordinária, aparece, por exemplo, o "Campo do Sete Istrêlo", onde moravam Dassanta e o Tropeiro, do *Auto da Catingueira*. Elomar inventa este topônimo a partir da geografia do sertão[30], referenciando as plêiades, as sete estrelas da constelação do Touro: "nos Campo do Sete Istrêlo/ ficô tanto bem-querê/ nos Campo do Sete

30 Elomar informa que a criação do topônimo inspirou-se numa localidade sertaneja denominada por Sete-Estrêlo.

Istrêlo/ ficô tanto bem-querê/ daindá, daindá, daindá." O compositor declara, em entrevistas, que dedica grande parte do tempo a observar estrelas, quer seja no Rio do Gavião, na Casa dos Carneiros ou na Lagoa dos Patos, denotando atitude contemplativa, incomum ao homem urbano. Quanto à escolha pelo que chama de caverna, a Lagoa dos Patos, último refúgio, em substituição ao Rio do Gavião, segue trecho de diálogo, em 2002, no qual Elomar trata sobre a transitoriedade do símbolo do exílio:

> *A caverna é o exílio mais profundo. [...] O Rio do Gavião já está ficando poluído. Esse símbolo já caiu. A caverna está mais longe, na Chapada. Caiu no sentido físico, político, econômico, social, humano. A metáfora não. Continua a metáfora, mas no tempo pretérito, no tempo em que foi feito. Hoje já não é mais símbolo. Já não vou usar o Rio do Gavião como símbolo [...]. Eu já não estou para uma sociedade como a do Rio do Gavião. Ele não serve mais como exemplo. Teve um tempo em que ele servia. [...] A caverna passa a ser um novo símbolo e uma nova realidade física.*

De imediato, parece frustrante esta deferência, pois a metáfora do rio como lugar de exílio foi sacralizada a partir da obra. No diálogo, o compositor desconsidera a possibilidade de o símbolo ser atualizado por meio da fruição da arte. Nesse sentido, o tempo da criação difere do tempo da recepção que, por conseguinte, distingue-se do tempo em que está referencializado o compositor. Assim, a cada recepção da música de Elomar, o Rio do Gavião poderá ser apreendido e reatualizado como metáfora do exílio, pois alcançou dimensão e amplitude dentro da sua criação demiúrgica, ainda que, na realidade física e histórica, não corresponda à utopia poética do exílio.

Torna-se importante evidenciar que o poeta é tão-somente visitante das dimensões fantásticas, como em "Seresta Sertaneza": "visitante das estrelas/ hóspede celeste visões ancestrais". As imagens parecem-lhe encantadoras e torturantes, porque lhe proporcionam a visão da beleza, da perfeição e o remetem à condição de mortal:

"me torturam, pois ao tê-las/ quebra o encanto e torno ao mundo de meus pais/ à minha origem planetária/ enfrentar a mansão da morte do pranto/ e da dor". Desse modo, tal imaginário proibido é igualmente desejado e negado; a ambiguidade é evidenciada no pedido do amante que canta as qualidades da musa sob sua janela, mas, ao mesmo tempo, solicita-lhe que a cerre: "donzela fecha esta janela/ e não me tentes mais".

A partir da geografia do sertão, o compositor acena para o caminho que conduz às origens. Em "Curvas do Rio", no desejo do pai de retornar a casa, observa-se um movimento circular de regresso ao ponto inicial, à fonte: "Nocença ai sôdade viu/ pai volta prás curva do rio". Este aspecto é assinalado na referência ao umbuzeiro como signo de resistência e metáfora do enraizamento: "me ispera/ assunta viu/ sô imbuzêro das beira do rio". O exílio, como símbolo da origem, apresenta-se, também, em meio à tragédia da morte, no delírio do retirante Zezin, em "Cena de Espancamento na Paulista"[31], segundo ato da ópera *O Retirante*.

Nessa cena – texto dos mais expressivos no que concerne à abordagem de temas político-sociais –, Zezin[32] defende longo manifesto do sertão, integralmente composto no dialeto catingueiro, dado o personagem não possuir escolaridade. Esta escolha linguística do autor confere ao texto maior verossimilhança. Mesmo não dominando a linguagem culta, Zezin não se torna menos questionador nem é impossibilitado de pensar sobre o próprio lugar no contexto de marginalização ao qual está submetido: jovem retirante em terra alheia, afastado dos pais – o pequeno Fazendeiro e Joana Senhora – e da irmã Dejanira, cada um vivendo sina diversa de retirante.

---

31 Executada no concerto *Nordestilhas*, na cidade de São Paulo, em 1994, com a camerata Kaleidoscópio.

32 Elomar indica as características do cantor-ator que deve representar a cena: "rapazote de 16 anos de preferência, de cabelos compridos, magriado e alto", conforme transcrição de datiloscrito do autor.

A cena se passa numa esquina da Avenida Paulista, cidade de São Paulo, onde ocorre a ação violenta do espancamento de Zezin por um policial, representante do Estado, que o surpreende com outros garotos cometendo assalto à mão desarmada. O policial, conforme idealização do autor, em texto manuscrito, é caracterizado nos "modelos de um carrasco da Idade Média, vestido de negro portando capas, boné cônico e máscara no rosto, só aparecendo os olhos", devendo ser representada a cena "numa coreografia de dança ou movimentos corporais que induzam à ideia de espancamento". O autor deixa nota para o diretor sobre o caráter da cena: "sem o realismo do cinema, porque este não tem efeito no teatro, além do que o próprio texto do canto e a interpretação do cantor-ator já esclarece tudo".

No manifesto, o policial representa descaso do Estado pela condição do retirante e incompetência no desempenho do poder e na prática da justiça. É, pois, o Estado, denominado de fera e algoz, que termina por ser denunciado pelo discurso comovente de Zezin. O policial, sendo urbano, não desconhece a origem do personagem, um sertanejo, "roçaliano", proveniente do campo, do interior, e que, por isso, é humilhado:

Ispera seu moço
dêxa eu ispilicá
num bate lhe peço
ïantes deu lhe falá
meu êrro confess'
mais essas pancada me dói
num bate lhe peç'
tô errado eu sei
se agora fragado
faltoso cum a lei
num tempo passado
podes crê meu sïô
já fui bem criad'
lá na Vage dos Mêra
na luita do trabai

na prufissão premêra
labuta de pastô
donde ieu passei a infança intêra
guardan' as cabra de meu pai
e zelan' o gado de meu avô

Cheguemo a essas banda
mode as circunstança
paciença meu Patrão
dũa tá dinplemença[33]
qui num dô difinição
mode essa fiquemo
sem nosso lugá
e à mingua viemo
sem nada prá cá
cassan' um futuro
dũa vida mió
pra mode lhe juro
nóis pudê istudá
eu pra sê dotô
mĩa irirmã prefessôra
mais foi perdedêra
Crêa in mĩas voiz
esse é o fim da histora
apois Sorte essa ramêra
com a fura dos algois
cuma ancê de palmatora
feit' ũa fera
deu purriba de nóis [...].

O personagem Zezin, através de imagens líricas, traz à tona práticas de violência cometidas em nome de leis arbitrárias, a exemplo da metáfora das rosas esmagadas, representando os bicos dos seios das mulheres queimados em torturas realizadas durante a ditadura militar no Brasil:

33 Inadimplência.

Teu nome é violença
já intendo já sei
qui tua veança
vem dos tempo do Rei
[...]
Da virge formosa
de fulô no sei
tu ismaga as rosa
com os ferro da Lei.

Perda da terra, desagregação da família, marginalização, envolvimento com o banditismo e violência são fatos relacionados aos nordestinos retirantes e tematizados pelo autor nesta ópera, os quais não acontecem apenas em terra alheia, mas também no próprio sertão. Assim, na terceira cena do prólogo de *O Retirante*, em "Carta de Arrematação", um policial, em nome da Lei, mata o personagem Vaqueiro-Moço, que se indigna com a presença da comitiva do Estado, munida com documentos e ordem de desapropriação das terras pertencentes à família de Zezin. Na fala do Vaqueiro-Moço, há um questionamento da Lei, cujo poder lhe parece arbitrário, absurdamente irrevogável e termina por beneficiar o próprio Estado: "Não! Deve havê u'a lei/ para julgá intonce a Lei".

No final de "Cena de Espancamento na Paulista", quando sente a proximidade da morte, o personagem Zezin, sem perspectiva e esperança de encontrar saída ou refúgio, desloca-se através de um delírio e retorna ao sertão. Vê-se na Várzea dos Meiras, encosta dos gerais, Lagoa dos Ariris, onde reencontra os pais, numa cena idílica da infância, a brincar com a irmã Dejanira nos bancos de areia do rio. As imagens lhe vêm num fluxo de consciência, instante rápido e fugidio: a casa, o chiqueiro, a criação, a sepultura do avô Damião, as serras, os olhos d'água, a Vazante da Junça, em contraste com a aridez da violenta morte:

Lagôas sangrada
dos meus Ariri

nessa madrugada
num tô mais aqui
tô mais Dejanira
na lũa minguada
brincan' nas corôa
de arêa do ri
Já num sô mais nada
nem lá nem aqui
numa trupelada
as coisa me vem
são coisas sagrada
derradêro bem

Já vejo a casĩa
o chiquêr' a criação
fulô na lapinha
de vovô Damião
a serra os ôi d'água
a Vazante da Junça

O gado pastan'
o graúdo a mĩunça
oh morte me dispensa!
meu pai no terrêro
magoada lembrança

E no canto daquela
sala na jinela
do canto da sala
calada e donzela
mĩa mãe
tão moça e tão bela
e eu qui nunca mais vi ela
morrê, feit' um cadelo assim
oh Deus, meu grande Elohim
receba a alma que deste a mim.

A importância da linguagem verbal nesse texto de Elomar também deve ser ressaltada, pois evidencia domínio do autor tanto

da linguagem literária quanto da musical, pelas quais transita com facilidade, aproximando poesia, música, canto, letra e voz. Apesar do tom de protesto do texto literário, a música de "Cena de Espancamento na Paulista" apresenta tom bucólico e pastoril.

O operista, através deste manifesto do sertão, constrói uma poética do enraizamento, isto é, canto trágico sobre a condição humana, o tema da errância e o desejo de sentido e essencialidade. Partindo do sertão histórico e geográfico, extrapola-o pela alegoria da morada sagrada da infância, apontando para o caminho da origem. E o faz numa linguagem que revela paradoxos: claridade e abismo, coerência e contradição, paz e guerra. Ao visitar o sagrado, enredando-se nas armadilhas e tramas, nos faz também visitar, através da poesia, da música, de estranhos e harmoniosos acordes, pousos extraordinários.

Do projeto artístico de Elomar se apreende o ideal antimoderno, refletido na fobia aos meios de comunicação de massa e aversão à reprodução da imagem. Ao passo que, cada vez mais casmurro, esconde-se na caverna. Essa postura opõe-se ao lugar autoral que ocupa, próprio do mundo moderno, ou mesmo, ao fato de estar conectado através da página oficial na internet. Isso nos obriga a repensar as noções de regional e universal, de centro e periferia, porque o artista, enraizado, fala da pátria, o sertão, mas está em rede, simultaneamente. Em lugar do intelectual erudito, antimoderno, pensa-se outro: proprietário de um saber e, ainda, de terras, ou seja, posição diferenciada do catingueiro configurado em sua obra. Nesse sentido, suscita questões relacionadas ao modo como esse saber é agenciado e articulado, sobretudo, como o culto aos valores ancestrais, ao mundo medieval e à identidade arcaica convive com os lugares que ocupa artística e socialmente.

Na sua criação de demiurgo, percebe-se o gosto de Elomar pelo paradoxo e pelas questões insolúveis, sendo simpatizante e leitor dos poetas rebeldes e malditos, como Lautréamont, Baudelaire e Rimbaud. Na imprensa jornalística, é corrente a distinção do compositor como artista maldito e transgressor. Isto procede

no que se refere à sua ironia com o sistema vigente, embora ele questione a irreverência e ceticismo dos poetas malditos perante o sagrado. Talvez, não fosse a aproximação com essa polaridade mefistofélica, que complementa a visão messiânica do artista, a obra se restringiria, tão somente, ao domínio do religioso e do doutrinário. Elomar, uma figura excêntrica, complexa, múltipla, ondulante, traz essas referências genealógicas como parte da construção da personalidade artística. Torna-se evidente que é leitor crítico e pensador arguto da literatura, com a qual interage em processos de reinvenção e reelaboração; ademais, é criador compulsivo, simultaneamente louco e lúcido.

Viajei nessa experiência de estudo, leitura e escrita, atravessando o "mondengo", deixando, contudo, abertura para visitar outros ranchos. Ao ritmo do galope estradeiro, como sugerido no início, espero que o leitor tenha composto outras sinfonias possíveis, surgidas das entrelinhas, do não dito. Assim, convido-o a inventar as próprias tramas, deixando aberta a janela da donzela e desamarrado o canto, para que aconteça o vislumbre de outra realidade: da poesia, da música, de um imaginário estimulante e transgressor presente nas harmonias trágicas e insólitas da música de Elomar.

Ao final, o percurso da escrita deste livro – embora constituído de travessia perigosa – não foi desértico. Pelo contrário, no caminho deparei-me com alguns oásis. O empenho em pensar, em ouvir com atenção o canto, em se demorar nos símbolos, em perscrutá-los – adentrando, assim, nas veredas do sertão – deixa a impressão da chegada a um lugar que não é o cume nem o ápice, mas a abertura para outras tantas travessias, neste glorioso sofrimento de resistir às imposições, aos modismos, contribuindo no estudo e na divulgação de uma obra fundamental, qual seja, aquela que nos mostra perfeições e nossas precariedades.

Referências

Discografia de Elomar

ÁRIAS sertânicas. Intérprete e Compositor: Elomar Figueira Mello. Vitória da Conquista: Gravadora Rio do Gavião, 1992.

AUTO da catingueira. Intérprete e Compositor: Elomar Figueira Mello. Vitória da Conquista: Gravadora Rio do Gavião, 1984.

CANTORIA 1. Intérpretes e Compositores: Elomar Figueira Mello *et al.* Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1984.

CANTORIA 2. Intérpretes e Compositores: Elomar Figueira Mello *et al.* Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1984.

CANTORIA 3; canto e solo. Intérprete e Compositor: Elomar Figueira Mello. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1995.

CANTORIA Brasileira. Intérpretes e Compositores: Elomar Figueira Mello *et al.* Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 2002.

CARTAS catingueiras. Intérprete e Compositor: Elomar Figueira Mello. Vitória da Conquista: Gravadora Rio do Gavião, 1983.

CONCERTO Sertanez. Intérpretes e Compositores: Elomar Figueira Mello *et al.* Rio de Janeiro: Estúdio de Invenções, 1988. (Participação de João Omar).

CONSERTÃO. Intérpretes e Compositores: Elomar Figueira Mello *et al.* Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1982.

DAS BARRANCAS do Rio Gavião. Intérprete e Compositor: Elomar Figueira Mello. São Paulo: Philips, 1973.

DOS CONFINS do sertão. Intérprete e Compositor: Elomar Figueira Mello. Alemanha Ocidental: Trikont, 1986.

ELOMAR em concerto. Intérprete e Compositor: Elomar Figueira Mello. Regência e Direção Musical: Jaques Morelenbaum. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1989.

FANTASIA leiga para um rio seco. Intérprete e Compositor: Elomar Figueira Mello. Orquestração e Regência: Lindembergue Cardoso. Vitória da Conquista: Gravadora Rio do Gavião, 1981.

NA QUADRADA das águas perdidas. Intérprete e Compositor: Elomar Figueira Mello. Vitória da Conquista: Gravadora Rio do Gavião: Discos Marcus Pereira, 1978.

O VIOLEIRO e Canção da Catingueira. Intérprete e Compositor: Elomar Figueira Mello. *In*: COMPACTO simples. Interpret e Compositor: Elomar Figueira Mello. [*S. l.: s. n.*], 1968.

PARCELADA malunga. Intérpretes e Compositores: Elomar Figueira Mello *et al*. Vitória da Conquista: Gravadora Rio do Gavião: Discos Marcus Pereira, 1980.

Participação em Outros Discos

A JANGADA voltou só. Intérprete e Arranjo: Elomar Figueira Mello. *In*: SONGBOOK de Dorival Caymmi. Intérprete e Produção: Almir Shediac. São Paulo: Lumiar Discos, 1993.

ABOIO e Vinheta Final. Intérprete e Composição: Elomar Figueira Mello. *In*: CANTIGAS de abraçar: Almanaque musical de Dércio Marques. Intérprete: Dércio Marques. Manaus: Sonopress, 1999.

BOCA Fria. Intérpretes: Elomar Figueira Mello *et al. In*: A MÚSICA de Fábio Paes. Intérprete: Fábio Paes. Manaus: Sonopress, 1994.

CANTAR de Faxina. Intérprete e Arranjo: Elomar Figueira Mello. *In*: TOQUES e cantares. Intérprete: Dácio Galvão. Rio Grande do Norte: Fundação Hélio Augusto Galvão: Projeto Nação Potiguar, 2004

CANTIGA do Boi Encantado. Intérprete e Composição: Elomar Figueira Mello. *In*: SERTANIA: Sinfonia do Sertão. Compositor: Ernst Widmer. Salvador: FCEBa, 1983.

FESTA de Moirão. Intérprete: Elomar Figueira Mello. *In*: A MÚSICA de Fábio Paes. Intérprete: Fábio Paes. Manaus: Sonopress, 1994.

GABRIELA. Intérprete: Elomar Figueira Mello. São Paulo: Som Livre, 1975

O HOMEM arvoredo. Intérprete: Elomar Figueira Mello. *In*: MATANÇA. Intérprete: Augusto Jatobá. Rio de Janeiro: Estúdio Invenções, 1996.

TRUVEJO. Intérprete: Elomar Figueira Mello. *In*: PENSANDO na Alegria. Intérprete: Fábio Paes. Rio de Janeiro: Polygram, 1984.

XANGAI canta cantigas, incelenças, puluxias e tiranas de Elomar. Intérprete: Xangai. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1986. (Convidados: Elomar e João Omar).

Ensaios

MELLO, Elomar Figueira. A ira de Alá. *Estado do Sertão*, [*s. l.*], 2 out. 2001. Disponível em: http://www.elomar.com.br. Acesso em: 25 out. 2001.

MELLO, Elomar Figueira. Na mira do meu fuzil. *Estado do Sertão*, [*s. l.*], 5 jul. 2001. Disponível em: http://www.elomar.com.br. Acesso em: 20 jun. 2001.

MELLO, Elomar Figueira. O Enigma da década defunta. *Estado do Sertão*, [*s. l.*], 17 ago. 2001. Disponível em: http://www.elomar.com.br. Acesso em: 30 set. 2001.

Livros

MELLO, Elomar Figueira. A era dos grandes equívocos. 2 ed. Rio Pardo/RS: Casa Brasileira de Livros, 2024.

MELLO, Elomar Figueira. *Sertanílias*: romance de cavalaria. Vitória da Conquista: Editora do autor, 2008. (Pré-roteiro para cinematógrafo).

Apresentações de Livros e Discos

MELLO, Elomar Figueira. Apresentação. *In*: XANGAI (Eugênio Avelino). *Dos Labutos*: Bahia de todos os cantos. Rio de Janeiro: Estúdio Invenções, 1991.

MELLO, Elomar Figueira. Carta a Marcos. *In*: WALTER Freitas. [*Carta*]. Rio de Janeiro: Máster Studios, 1987.

MELLO, Elomar Figueira. Orelha. *In*: DÊNISSON FILHO. *Aboios celestes*: mitologia do sertão de cima e outras lendas. Salvador: SCT: FCEBa: EGBa, 1999.

MELLO, Elomar Figueira. Orelha: carta a Veron. *In*: NÁPOLI, Carlos. *Saudades do passado, unicamente...* Vitória da Conquista: Gráfica LaserSet, 2001.

Bibliografia sobre Elomar

ALMEIDA, Maria Gorete de. *A Filosofia Sertaneja na Obra de Elomar Figueira Mello*. 1990. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Filosofia) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 1990.

BASTOS, Eduardo. *Nova Cantoria. Gênero poético-musical de Dércio Marques, Elomar e Xangai*. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

CARVALHO MELLO, João Omar de. "Comentários para Concerto Sinfônico". *Universidade Federal da Bahia*, Salvador, 2001. (Texto distribuído para acompanhamento de concerto válido como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Música – Regência Orquestral).

CARVALHO MELLO, João Omar de. *Variações motívicas como princípio formativo*: uma abordagem fraseológica sobre a obra Dança de Ferrão, para violão, flauta e pequena orquestra, do compositor Elomar Figueira Mello. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

FERREIRA, Jerusa Pires. Encontrando as cartas catingueiras. *In*: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.). *Ao Encontro da Palavra Cantada*: poesia, música e voz. São Paulo: 7 Letras, 2001. p. 163-173.

FERREIRA, Jerusa Pires. O canto de Elomar e as Cartas catingueiras: as cartas e o dialeto catingueiro e Glossário. *In*: MELLO, Elomar Figueira. *Cartas catingueiras*. Vitória da Conquista: Gravadora Rio do Gavião, 1983. (Encarte do CD).

FREIRE, D'Alva Stela N. *O modalismo em música*: a música nordestina e sua conotação modal: análise do repertório de Luiz Gonzaga, Elomar e Alceu Valença. 1989. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Música) – Escola de Música, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 1989.

GRIVOL, Gerson Luís. [*Título não identificado*]. 1995. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

HERRERA, Antonia. A Poética do Sagrado. *In*: HERRERA, Antonia. *Relatos de Pesquisa*. Salvador: UFBA, 1997. p. 7-10. (ANPOLL – Grupo de Trabalho de Literatura Comparada).

HOISEL, Evelina. Uma poética do sertão: Elomar Figueira Mello e João Guimarães Rosa. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 6., 1998, Santa Catarina. *Anais* [...]. Santa Catarina: ABRALIC: UFSC, 1998.

HOISEL, Íris. *As veredas da beleza feminina no universo poético elomariano. In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 6., 1998, Santa Catarina. *Anais* [...]. Santa Catarina: ABRALIC: UFSC, 1998.

JUSTINO, Agameton Ramsés. *A construção discursiva do sertanejo na obra de Elomar Figueira Mello*. 2003. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2003.

KAROL, Luiz. *Os metaplasmos no Auto da Catingueira de Elomar Figueira Mello.* 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

MALTZ, Bina Fiedman. Fantasia leiga para um rio seco: uma leitura poético-musical. *Organon 24*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 24, p. 133-142, 1996.

MARTINEZ DE MELLO, Décio Eduardo. *Elomar Trovador*: tradições artísticas orais & indústria da cultura. 2001. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2001.

MAURÍLIO, Ernani. Apresentação e Glossário. *In*: MELLO, Elomar Figueira. *Na quadrada das águas perdidas*. Vitória da Conquista: Gravadora Rio do Gavião e Discos Marcus Pereira, 1978.

MAURÍLIO, Ernani. Fantasia leiga para um rio seco - a história e visão narrativa dos cantos. *In*: MELLO, Elomar Figueira. *Fantasia leiga para um rio seco.* Orquestração e Regência: Lindenbergue Cardoso. Vitória da Conquista: Gravadora Rio do Gavião, 1981.

MAURÍLIO, Ernani. O homem e a terra e A obra: o auto como narrativa histórica (ou, o Auto como História narrada) e Glossário. *In*: MELLO, Elomar Figueira. *Auto da catingueira*. Vitória da Conquista: Gravadora Rio do Gavião, 1984. (Livro da ópera).

MELO, Rita Maria Costa. *Elomar Figueira Mello*: uma poética do sertão baiano. 1989. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Fernando Pessoa, Porto, 1989.

NETTO, Carlos Eduardo Fernandes. *Poemas que são cantados*. 1996. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 1996.

NOVAES, Cláudio Cledson. *Da migração ao nomadismo*: Os Sertões em Vila Real, Deus e o diabo na terra do sol e Na quadrada das águas perdidas. 1998. Dissertação (Mestrado em Letras e Lingüística) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 1998.

NOVAES, Cláudio Cledson. Sertania (en)cantada. *Iararana*: revista de arte, crítica e literatura, Salvador, n. 6, p. 58-62, 2001.

PAES, Jurema. Tropas & Tropeiros: a saga poética das estradas. *A Tarde Cultural*, Salvador, 2 fev. 2002.

RIBEIRO, Elson de Souza. *As Reminiscências Medievais na Obra de Elomar Figueira Mello*. 1996. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização de História) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 1996.

SANTOS, Eliete Oliveira. *Um olhar de Medusa em Dassanta*. 2000. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2000.

SCHOUTEN, André-Kees de Moraes. *O cantadô*: reflexões sobre a obra de Elomar Figueira Mello. São Paulo: USP, 2003. Disponível em: http://www.coqui.com.br/ocantado.html. Acesso em: 30 mar. 2003.

SILVA, Maria Lúcia Monteiro da. *Elomar e Zezé Di Camargo e suas traduções musicais dos sertões do Brasil*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

SIMÕES, Darcília. *Elomar e a língua sertaneza*. Rio Grande do Sul: URI, 2002. (Texto apresentado no V Seminário Nacional de Ensino em Língua Portuguesa). Disponível em: http://www.darcilia.simoes.com. Acesso em: 29 out. 2003.

SIMÕES, Darcília. *Elomar, a língua e o estilo do português do Brasil*. Rio de Janeiro: UERJ, 2003. (Projeto de Pesquisa). Disponível em: http://www.darcilia.simoes.com. Acesso em: 27 abr. 2004.

SIMÕES, Darcília. *Parcela da língua sertaneza*. Rio de Janeiro: [*s. n.*], 2002. (Trabalho apresentado no VI Congresso Nacional de Linguística e Filologia). Disponível em: http://www.filologia.org.br. Acesso em: 29 out. 2003.

SIMÕES, Darcília; KAROL, Luiz; SALOMÃO, Any Cristina. *Língua e estilo de Elomar.* Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006. Disponível em: http://www.darcilia.simoes.com. Acesso em: 20 abr. 2006.

SOARES, Marcelo Márcio; MELO, Pedro Ivo Veloso de. *Elomar: um poeta da caatinga*. Recife: UFP, 1981

TELLES, Lígia. A função do sagrado na poesia musical de Elomar Figueira Mello. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 6., 1998, Santa Catarina. *Anais* [...]. Santa Catarina: ABRALIC: UFSC, 1998.

Entrevistas

CARVALHO, Aldy; SCHOUTEN, André-Kess de Moraes; ESTRELA, Ely Souza. Entrevistado: João Omar de Carvalho Mello. [*S. l.: s. n.*], 2003. Disponível em: http://www.coqui.com.br. Acesso em: 29 out. 2003.

HENFIL. Entrevista: "Com Henfil, a revista volta ao teatro". *City News*, São Paulo, 6 ago. 1978.

MELLO, Elomar Figueira. Entrevista. *In*: CARVALHO MELLO, João Omar de. *Variações motívicas como princípio formativo*: uma abordagem fraseológica sobre a obra Dança de Ferrão, para violão, flauta e pequena orquestra, do compositor Elomar Figueira Mello. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

MELLO, Elomar Figueira. Entrevista. *In*: CHAGAS, Paulo. Elomar deixa a Bahia para mostrar ao Brasil a sua ópera do sertão. *Jornal da Tarde*, São Paulo, [20--].

MELLO, Elomar Figueira. Entrevista. *In*: DIAS, Mauro. Elomar capta a essência do Brasil. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 jun. 1997.

MELLO, Elomar Figueira. Entrevista. *In*: PAES, Jurema. O sertão vai à ópera e A ópera com o som dos aboios. *A Tarde Cultural*, Salvador, p. 2-7, 27 abr. 1996a.

MELLO, Elomar Figueira. Entrevista. *In*: RIBEIRO, Elson de Souza. *As Reminiscências Medievais na Obra de Elomar Figueira Mello*. 1996. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização de História) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 1996b.

MELLO, Elomar Figueira. Entrevista. *In*: SANCHES, Pedro Alexandre. Elomar se aproxima do erudito e do desencanto. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1 nov. 2000.

MELLO, Elomar Figueira. Entrevista. *In*: SOUZA, Jô. Nordestilhas – cantos equatoriais por renitentes cavaleiros do setentrião. *A Tarde*, Salvador, 4 out. 1994. Disponível em: http://www.facom.ufba.br/elomar. Acesso em: 10 nov. 2000.

MELLO, Elomar Figueira. Entrevista. *In***:** VAL, Clarice. Elomar fala do "Cenas Brasileiras", dos seus projetos, da sua obra. Salvador, [20--]. Disponível em: http://www.facom.ufba.br/elomar. Acesso em: 10 nov. 2000.

VAL, Clarice. *Entrevista*. Entrevistado: João Omar de Carvalho Mello. [*S. l.: s. n.*], 22 jul. 1998. Disponível em: http://www.facom.ufba.br/elomar. Acesso em: 10 nov. 2000.

Periódicos sobre Elomar

ALMEIDA, Miguel de. Elomar, e quem quer mais?. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 jul. 1980.

ALMEIDA, Miguel de. Em 5 atos, a epopéia do grande sertão de Elomar. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 jul. 1985.

ANGELO, Assis. Elomar, cantor do Rio Gavião. *Jornal de Judiaí*, São Paulo, 1980.

ANUNCIAÇÃO, Miguel. *A música "limpa" do menestrel*: Elomar defende mais fronteirização e menos globalização da música brasileira. Belo Horizonte, p. 1, 14 nov. 1998.

ARAÚJO, Marcondes. Elomar: o "reacionário" humanista. *Revista USINA – Fábrica de Idéias*, Feira de Santana, v. 1, n. 4, p. 12-16, 1999.

ASSIS, Júlio. Concertos para voz e fuzil – a busca da totalidade a partir do homem sertanejo. *O Tempo,* Belo Horizonte, 15 jul. 2001.

CABALLERO, Mara. Elomar ao vivo: o trovador que capta as emanações da caatinga. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 maio 1979.

CAETANO, Maria do Rosário. *Árias da Ira Santa*. Brasília, DF, 10 nov. 1990.

EITELVEIN, Gilmar. Cantador abandona os palcos. *Zero Hora*, Porto Alegre, 18 nov. 1985.

ELOMAR na tevê, quem diria. *Jornal da Bahia*, Salvador, 3 out. 1986.

ELOMAR, das barrancas do Rio Gavião para São Paulo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 set. 1979.

ELOMAR, o catingueiro que grava discos independentes. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1 fev. 1980.

FERNANDES, Roberto. Sinfonia caipira: o menestrel da caatinga canta a grande seca. *Revista Veja*, São Paulo, 20 maio 1981.

GOODWIN, Rick. Elomar: concertista de cercas e currais. *UH Revista*, Rio de Janeiro, 29 abr. 1983.

GROPPER, Symona. A história do retirante no novo disco de Elomar. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 maio 1981.

GUEDES, Rute. Elomar cultiva a ópera no sertão. *Jornal O Popular*, Goiânia, 24 out. 1998.

MARTINS, Alessandro. Menestrel do sertão. *Jornal do Estado*, Curitiba, 14 out. 1998.

MILLARCH, Aramis. A cantoria de Elomar. *O Estado do Pará*, Curitiba, 28 julho 1981.

MILLARCH, Aramis. Elomar, o cantador da caatinga. *O Estado do Pará*, Curitiba, 23 mar. 1986.

MORAES, Antonio Carlos. Elomar, não vem de bode que não pode. *Canja*, [*s. l.*], 19 ago. 1980.

PACHECO, Nuno. Elomar mostra arte da trova sertaneja hoje em Serpa. *Público*, Lisboa, p. 45, 6 jun. 2003.

PINTO, José Nêumanne. Elomar, um príncipe da caatinga tornou-se, com dois discos, o fenômeno musical da década. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 jan. 1980.

POLLI, Rita. Elomar apresenta ópera sertaneja em Brasília. *Diário Vermelho*, Brasília, DF, 16 out. 2004.

PRAXEDES, Malluh. Tem a palavra Elomar: o sertão nordestino vai falar por sua boca. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 5 maio 1983.

RIBEIRO, José Matias. O menestrel das caatingas. *Revista Iris*, Recife, 1979.

RÓNAI, Cora. Longe desse insensato mundo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 out. 1986.

SANTOS, Jorge Fernando. O canto lírico do menestrel e Conversa para além da música. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 25 ago. [20--].

TINHORÃO, José Ramos. Conhecer Elomar é mais do que preciso: é urgente!. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 maio 1979.

TITO, Eclison. Brasília ouvirá baiano cantador esta semana. *Jornal de Brasília*, Brasília, DF, 2 mar. 1980.

TITO, Eclison; FRANCISCO, Severino. Elomar: fala autêntica. Como a caatinga... *Jornal de Brasília*, Brasília, DF, 9 mar. 1980.

Referências

AGUIAR, Itamar Pereira de. *Religiões afro-brasileiras em Vitória da Conquista*. São Paulo, 1998. (Trabalho apresentado na VIII Jornadas sobre Alternativas Religiosas na América Latina). Disponível em: http://www.fflch.usp.br/sociologia/posgraduacao/jornadas/papers/st03-7.doc. Acesso em: 20 set. 2004.

ALBURQUEQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. 2. ed. Recife: FJN: Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

ALENCAR, José de. *Ensaios Literários*: o nosso cancioneiro. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. (Obra completa, v. 4).

ALVES, Castro. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. (Organização, fixação de texto e notas de Eugênio Gomes).

ALVES, Joaquim. *História das secas (séc. XVIII a XIX)*. 2. ed. Natal: Assembléia Legislativa: Escola Superior de Agricultura de Mossoró, 1982.

ANDRADE, Janete de. *Étimo dos nomes próprios*. São Paulo: Editora Thirê, 1994.

BARROS, Leandro Gomes de. (1868-1918). *Estória do Boi Misterioso* (cordel). Proprietárias: Filhas de José Bernardo da Silva. Juazeiro do Norte, 20 jan. 1981.

BARROS, Leandro Gomes de. *História da Donzela Teodora*. São Paulo: Editora Luzeiro Ltda, [19--].

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.

BATISTA, Sebastião Nunes. *Poética popular do Nordeste*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

BECHTEL, Guy. *Os Grandes Livros Misteriosos*. Lisboa: Edições 70, 2000.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. *In*: BENJAMIN, Walter *et al*. *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 9-34.

BÍBLIA Sagrada. 99. ed. São Paulo: Editora Ave-Maria Ltda., 1995.

BIRCK, Bruno Odélio. *O sagrado em Rudolf Otto.* Porto Alegre: EDIPUCRS, 1993.

BRANDÃO, Théo. Os Romances do Ciclo do Gado em Alagoas. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 1., 1973, Rio de Janeiro. *Anais* [...]. Rio de Janeiro: CBF, 1973. v. 2.

CANTEL, Raymond. *La Littérature populaire brésilienne.* Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines, 1993.

CASCUDO, Luís Câmara. *Tradições Populares da Pecuária Nordestina.* Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura, 1956. (Documentário da Vida Rural, n. 9).

CASCUDO, Luís Câmara. *Vaqueiros e cantadores*: folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução.* São Paulo: Beca Produções, 1999.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

DAMATTA, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil?*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DAUS, Ronald. Desafio e poemas épicos. *In*: DAUS, Ronald. *O ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular do Nordeste*. Rio de Janeiro: FCRB, 1982. p. 2-10.

DICIONÁRIO de Mitologia Greco-Romana. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

DÖRING, Katharina. O Samba da Bahia: tradição pouco conhecida. *ICTUS*, Salvador, v. 5, p. 1-24, 2004.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade.* São Paulo: Perspectiva, 1972.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*: a essência das religiões. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 2002.

ENCICLOPÉDIA da música brasileira: erudita, folclórica e popular. 2. ed. São Paulo: Art Editora, 1998.

FERREIRA, Jerusa Pires (org.). *Oralidade em tempo & espaço*: colóquio Paul Zumthor. São Paulo: EDUC, 1999.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da memória*: conto e poesia popular. Salvador: FCJA, 1991.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em cordel*: o passo das águas mortas. São Paulo: HUCITEC, 1993.

FERREIRA, Jerusa Pires. Cultura é Memória. *Revista USP*, São Paulo, n. 24, p. 114-120, 1995a.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Fausto no Horizonte*: razões míticas, texto oral, edições populares. São Paulo: EDUC-HUCITEC, 1995b.

FERREIRA, Jerusa Pires. Heterônimos e Cultura das Bordas: Rubens Lucchetti. *Revista USP*, São Paulo, n. 4, p. 169-174, 1989.

FERREIRA, Jerusa Pires. Marcas medievais: textos e promessas. *Légua & Meia*: Revista de Literatura e Diversidade Cultural, Feira de Santana, n. 1, p. 64-69, 2002.

FERREIRA, Jerusa Pires. Notas preliminares para uma leitura do Compêndio Narrativo do Peregrino da América, de Nuno Marques Pereira. *Revista USP*, São Paulo, n. 50, p. 18-33, 2001.

FERREIRA, Jerusa Pires. Notas sobre "O trovador Kerib": o filme de Paradjanov, o conto popular. *Revista USP*, São Paulo, n. 7, p. 145-150, 1990.

FERREIRA, Jerusa Pires. Um roteiro para os estudos do medievo no Nordeste. *In*: JORNADA SERGIPANA DE ESTUDOS MEDIEVAIS, 1., 1996, Aracaju. *Anais* [...]. Aracaju: Secretaria de Estado da Cultura, 1997. p. 95-103.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado.* São Paulo: Paz e Terra, 1990.

GROSSMANN, Judith. *Temas de teoria da literatura.* São Paulo: Ática, 1982.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaios e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2002a.

HEIDEGGER, Martin. A linguagem na poesia: uma colocação a partir da poesia de Georg Trakl (1953). *In*: HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem.* Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003. p. 27-69.

HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte (1935/36). *In*: HEIDEGGER, Martin. *Caminhos de Floresta.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002b. p. 5-94.

HEIDEGGER, Martin. Para quê poetas? (1946). *In*: HEIDEGGER, Martin. *Caminhos de Floresta.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002c. p. 307-367.

HOISEL, Evelina. *Grande Sertão*: veredas – uma escritura biográfica. Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia: Academia de Letras da Bahia, 2006.

HOISEL, Evelina. O processo criador: algumas reflexões. *Revista da Escola de Música*, Salvador, p. 79-85, 1992.

HOORNAERT, Eduardo. Prefácio. *In*: AZEVEDO, Thales de. *O catolicismo no Brasil*: um campo para pesquisa. Salvador: Edufba, 2002. p. 11-17.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Eletrônico Houaiss*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. Versão eletrônica.

LIMA, Camillo de Jesus. *Antologia Poética*. Vitória da Conquista: DELL: UESB, 1987.

LINHARES, Francisco; BATISTA, Otacílio. *Antologia Ilustrada dos cantadores*. Fortaleza: Edições UFC, 1982.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O Diabo no imaginário cristão.* Bauru: EDUSC, 2000.

ORTEGA y GASSET, José. *A Desumanização da Arte.* 3. ed. Lisboa: Vega, 2003.

OTTO, Rudolf. *O Sagrado.* Lisboa: Edições 70, 1992.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PINTO-CORREIA, João David. *O Essencial sobre o Romanceiro Tradicional*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1986.

PINTO-CORREIA, João David. *Romanceiro Oral da Tradição Portuguesa – Apresentação Crítica, Antologia e Sugestões para Análise Literária*. Lisboa: Edições Duarte Reis, 2003.

PLATÃO. *A República*. 23. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

PLATÃO. *O Banquete.* 2. ed. São Paulo: DIFEL, 1970.

QUEIROZ, W. (coord.). *História de Vaqueiros*: vivência e mitologia. Salvador: IPAC, 1988. v. 1.

RAMALHO, Elba Braga. *Luiz Gonzaga*: a síntese poética e musical do sertão. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

ROSA, João Guimarães. *Ficção completa.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 2.

ROSENFIELD, Kathrin H. *Os Descaminhos do Demo – Tradição e Ruptura em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: EDUSP, 1993.

SADIE, Stanley. (ed.). *Dicionário Grove de Música*: edição concisa. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

SARDINHA, José Alberto. Encartes da coleção Portugal: raízes musicais (Minho e Douro litoral, 1; Trás-os-Montes, 2; Beira litoral e Beira alta, 3; Beira Baixa e Beira trasmontana, 4; Estremadura, Ribatejo e Alentejo, 5; Algarve e Ilhas, 6). *Jornal de Notícias*, Lisboa, v. 6, 1997.

SILVA, Minelvino Francisco (1924-1999). *História da vaca misteriosa* (cordel). São Paulo: Editora Luzeiro Ltda., 1980.

TAVANI, Giuseppe. *Trovadores e Jograis – Introdução à Poesia Medieval Galego-Portuguesa.* Lisboa: Caminho, 2002.

TAVANI, Giuseppe; LANCIANI, Giulia. (org.). *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa.* Lisboa: Editorial Caminho, 1993.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular*: temas e questões. São Paulo: Editora 34, 2001.

UNGER, Nancy Mangabeira. *Da foz à nascente*: o recado do rio. São Paulo: Unicamp: Cortês, 2001.

UTÉZA, Francis. *João Guimarães Rosa*: Metafísica do Grande sertão. São Paulo: Ed. USP, 1994.

VERNAT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga.* São Paulo: Duas Cidades, 1977.

VILLA, Marco Antonio. *Vida e morte no sertão, História das secas no Nordeste nos séculos XIX e XX*. São Paulo: Ática, 2000.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno*: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

WISNIK, José Miguel. A gaia ciência – literatura e música popular no Brasil. *In*: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.). *Ao Encontro da Palavra Cantada*: poesia, música e voz. São Paulo: 7 Letras, 2001. p. 183-199.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*: a "literatura" medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura.* São Paulo: EDUC, 2000.

APÊNDICE[1]

Aboio – canto rural de trabalho, monocórdio, sem palavras, geralmente calcado na prolongação de vogais, cujas melodias são lentas, improvisadas e se estendem longas e melancólicas. Distinguem-se o aboio da roça e o aboio de tangimento do gado, entoado pelo vaqueiro, canto de uma única sílaba, de tom triste e desesperançoso. Cf. "Aboio e Vinheta Final".

Amarração – segundo Elomar, amarração é um gênero da cantoria nordestina, talvez extinto, amarrado do começo ao fim, em que todos os elementos precisam um dos outros. Ferreira (2001) dá uma pista sobre o gênero, como contraparte ao canto de trabalho, espécie de canto de fazer cera, observando que essa modalidade, presente na Idade Média, foi levantada por Paul Zumthor (1993, p. 157), que enfatiza o potencial de contestação e o poder de vocalidade do canto público, considerando [sobre as canções de gesta]: "o *cantus gestualis* tem seu lugar marcado no tempo social; ele se ergue durante as horas de folga e de repouso que interrompem o trabalho, isto é, nas condições mais próprias a uma audição clara e uma escuta atenta". Cf. "O Peão na Amarração", "Amarração" e "Canto de Amarração".

Antífona – é, em geral, um refrão para versículos de salmos ou cânticos de melodias, geralmente, simples e silábicas. Cf. "Incelença ad moribundum solem", antífona número 3 de *Antiphonaria Sertani*, conforme Carvalho Mello (2002, p. 14), "um conjunto com

1 Para a elaboração deste apêndice, além das referências citadas, foram utilizados como fontes de pesquisa o *Dicionário Grove de Música* e a *Enciclopédia de Música Brasileira*. Todas as canções e antífonas citadas entre aspas são de autoria de Elomar.

onze composições sacras que variam entre formação com solistas (canto ou instrumento), coro e orquestra (ou grupos de câmera), nos quais a característica principal reside em conformações 'corais' homofônicas localizadas em alguns trechos da composição, mesmo sendo executadas apenas por instrumentos [...]. Em homenagem ao primeiro concílio em Jerusalém, são em número de onze, por um voto que (o compositor) fez com Deus."

Chula – dança e tipo de música folclórica de origem portuguesa. Em geral, requer acompanhamento de sanfona e violão. No sertão da Bahia, refere-se às toadas alegres cantadas, como refrão, nos ternos-de-reis. Katharina Döring (2004, p. 85) estuda características do samba chula na Bahia, um samba amarrado, "um samba de viola no qual a viola é tocada de maneira característica com tonalidades determinadas, afinações das cordas, técnicas e acentos rítmicos". Tinhorão (1998) observa que, por intermédio da contribuição do poeta e cantador Gregório de Matos, sabe-se hoje que as composições de poucos versos, geralmente quadras, genericamente chamadas de "chulas", receberam essa designação por constituírem, na verdade, "chularias" postas em curso pelos "chulos", ou seja, gente da mais baixa condição social, o que imprime ao termo o preconceito de classe. Evidentemente, também preconceito racial, vez que no Brasil a chula portuguesa mistura-se ao samba de origem banto, africana. Cf. "Chula no Terreiro".

Coco – dança e música das regiões norte e nordeste do Brasil. De origem africana, utiliza como instrumento o pandeiro ou o ganzá. O instrumentista é um improvisador conhecido como tirador-de-coco, coqueiro ou coquista. Entre as várias formas, destacam-se o coco-agalopado, o coco-de-décima, o coco-de-embolada, o coco-desafio e o coco de roda. Ramalho (2000, p. 132) observa que os versos "são alternados por um fixo refrão cantado pelo grupo, com acompanhamento rítmico. Muitas vezes o instrumento de percussão é confeccionado com o mesocarpo da fruta". Sebastião Nunes Batista (1982) o define como versos dispostos em estrofes

variáveis, podendo ser em décima, coco de oitava, coco solto, balamento, pagode de entrega, coco armado em dez pés de glosa, pagode de gancho, samba trenado, coco de fundamento e o coco voltado. Elomar refere-se ao voltado inteiro como uma variação do coco. No *Auto da Catingueira*, o Tropeiro, em dado momento, denomina-se de "cantador de coco".

Contradança – designação genérica de danças populares. Mais especificamente, da quadrilha – de origem europeia, registrada no Brasil a partir do século XIX – que implica a formação de pares em alas opostas. Integra o ciclo das festas juninas. Cf. "Contra-Dança".

Galope estradeiro – termo cunhado por Elomar, refere-se a sinfonias compactas baseadas em momentos de viagem de tropeiros, no ritmo da cavalgada. Trata-se, segundo o compositor, de viagem a cavalo de um para outro lugar, de um ou vários cavaleiros. Estruturalmente, constitui-se de três movimentos: o primeiro retrata melodicamente o início da jornada pelo andar compassado em crescendo até a marcha galopada do animal; o segundo remete à representação musical de tema de descanso e regozijo do cavaleiro; e o terceiro, a retomada e o prosseguimento da viagem até o destino traçado.

Incelença (var. incelência) – comum no interior do Brasil, trata-se de canto fúnebre entoado por carpideiras e evidenciado por frases exaltadas, gesticulação dramática e voz sinistra. Em Portugal, conforme Sardinha (1997), "canto religioso entoado no final do terço e durante todo o período da Quaresma, devendo sempre ser repetido um certo número de vezes, geralmente sete. Fórmula melódica curta e primitiva, de estrutura arcaizante. O termo 'excelência' é corruptela, comum por todo o país, de 'indulgência'." Cf. "Incelença para um poeta morto" e "Incelença pro amor retirante".

Ligeira – modalidade do desafio. "Estrofe monorrima em a ou e, cantada em diálogo, sob a forma de quadra bipartida, da qual o primeiro cantador diz os dois primeiros versos, com o refrão 'ai,

d-a, dá', e o segundo os dois últimos, com refrão 'ai'.", segundo *Dicionário Aurélio Século XXI*. Cf. "Desafio" do *Auto da Catingueira*.

Louvação – modalidade de desafio que consiste no ato de louvar o santo padroeiro da festa, motivo da reunião, ou os donos da casa, ou ainda um convidado de honra. Cf. "Desafio" do *Auto da Catingueira*.

Martelo – modalidade de desafio, com estrofe de dez versos decassílabos. No entanto, podem variar tanto a forma quanto a quantidade de versos. Entre elas, as mais utilizadas são o gabinete e o martelo agalopado. O gabinete possui estrofe de dez versos decassílabos e é referido na canção "O Violeiro". O martelo formado por décima com redondilhas menores – conhecido também como martelo curto, parcela ou carretilha –, semelhante ao composto por Elomar no *Auto da Catingueira*, é o tipo mais antigo: "Cantador do Nordeste: Dexêmo de lad'/ tanta cortizia/ já and infarad'/ de vê todo dia/ cantadô panhad'/ nas mīa armadia/ é cão condenad'/ o pescoço ao cutelo/ sigura o martelo/ qui eu sô ventania/ Tropeiro: Cantadô qui eu invejo/ é o ferrêro e a gia/ qui à noite nos brejo/ canta o qui de dia/ aprendeu nos andejo/ qui inquanto drumia/ seus olho in marejo/ parado fazia/ isso é queu invejo/ viu seu ventania".

Mourão (var. moirão) – modalidade de desafio. Sebastião Nunes Batista (1982) define o mourão como gênero em forma dialogada, no qual os cantadores se alternam cantando, cada um deles, um ou mais versos, com distintas modalidades. Dentre elas, o mourão caído, o mourão de quatro, cinco, seis, sete ou dez pés, o mourão de pé quebrado, o mourão perguntado etc. Francisco Linhares e Otacílio Batista (1982) explicam que, com o tempo, sofreu grandes variações, caindo em desuso tanto o mourão em quintilha quanto o de seis versos. Observam, também, que o mourão de sete pés é atualmente a forma mais utilizada pelos cantadores. Uma das suas principais características, conforme Elomar, é o fato do verso se aproximar ou buscar ao máximo a forma da sentença, conforme "Desafio" do *Auto da Catingueira*: "Tropeiro: Fi do mêsmo pai é

irmão/ o ôvo que fica é indês/ Cantador do Nordeste: o qui o hom junta cas mão/ a mulé ispaia cum os peis/ Tropeiro: Lhe agaranto cum certeza/ qui a maió das buniteza/ foi a noite do Santo Reis".

Parcela – modalidade de desafio também conhecida como martelo agalopado ou carretilha. Segundo Câmara Cascudo (2000), é um verso de cinco sílabas muito empregado no gênero do desafio, especialmente na parte dos insultos. Sebastião Nunes Batista (1982) a define como décima com redondilhas menores cantadas em ritmo acelerado, assim também o martelo. Francisco Linhares e Otacílio Batista (1982) acrescentam que a parcela é usada pelos cantadores para a despedida, no final das apresentações. Elomar define o gênero como canto de boca de forno, de casa de farinha, comum nos engenhos de cana-de-açúcar. No entanto, acha seu caráter vago e não consegue defini-la com precisão. Os principais temas são as dificuldades do amor e da vida, mas não chega a ser como a tirana. Pelo nome, acredita que pode ser uma forma de canto a dois, um desafio brando, como é mais comum na Bahia. Acrescenta ser a parcela um canto de agouro: "Quem canta parcela, acaba ficando louco e vivendo pela estrada, no sim e no não". No *Auto da Catingueira*, o Tropeiro recusa-se a se enveredar pela parcela, vez que ela é prenúncio de loucura e morte, sendo caracterizada como feiticeira. O canto é apenas anunciado, não tendo prosseguimento: "Tropeiro: Eu sô cantadô de côco/ eu num canto parcela/ parcela é feiticêra/ eu corro as légua dela/ ai, ai, ai, ai/ chegano num lugá/ adonde têja ela/ eu vô me adisculpano/ e dano nas canela/ daindá, daindá, daindá". A expressão parcelada, no entanto, é criação de Elomar. Cf. "Parcelada", "Parcela" e o "Desafio", do *Auto da Catingueira*.

Perguntação – modalidade de desafio entre dois cantadores ou, sem desafio, pergunta feita para qualquer cantador da roda responder. Segundo Câmara Cascudo (2000), é parte indispensável do desafio, a que denomina perguntas-e-respostas. O cantador lança uma questão para testar o conhecimento do adversário, que deve respondê-la com precisão e rapidez. Cito fragmento do "Desafio" do *Auto da*

Catingueira: "Cantador do Nordeste: O colega adversaro/ num tem o canto apurado/ se cantasse pur salaro/ há muit qui era finado/ e pra acabá essa brincadêra/ qui já me dêxa injuado/ me diga num fim de fera/ qual os treis trem mais falado/ e os assunto siguinte/ vai dexano espilicado/ qual seu nome pur intêro/ adonde foi batizado/ num isquecemo cumpanhêro/ de dizê cidade e istado/ nome dos pai, dos avó/ se é soltêro ou se é casado/ por otras se véve só/ ô se véve acumpanhado/ agora feito um feitiço/ tá o meu colega imbruiado/ apois quero tudo isso/ num só fôlgo respostado/ Tropeiro: São treis coisa custumêra/ qui muito se tem falado/ no arrematá das fera/ cachaça, fumo e fiado/ e se num ando inganado/ me chamo Chico das Chaga/ Largo de João do Brocado/ pur ali naquelas plaga/ no distrito de Brumado/ no alto sertão da Bahia/ adonde fui batizado/ pur meu pai João Malaquia/ minha mãe chama Isidora/ meus avó Donato e Bia/ e essa aqui do meu lado/ essa é minha cumpanhêra/ minha vida é meu bucado/ minha viola gemedêra/ japiassoca dos brejo/ minha sina é ũa perdedêra/ derna qui vi ela eu vejo/ qui andano andado e andejo/ violêro malsinado/ vô morreno a vida intera."

Puluxia (aférese de apologia) – segundo Elomar, canto apologético entoado por tropeiros e nos confrontos entre cantadores. Retrata situação de falseamento por representar, por um lado, demonstração de respeito, mas, por outro, fingimento, atitude que possibilita ao perdedor encobrimento de orgulho ferido. Cf. "Puluxia Estradeira" e "Puluxia das Sete Portas" .

Tirana – como gênero poético-musical, refere-se a tipo de canção entoada durante o trabalho ou mesmo em mutirões por lavadeiras, canoeiros, roceiros. Na Bahia, desenvolve-se como cantiga de amor. Toma forma literária, sendo cultivada, por exemplo, pelo poeta Castro Alves. Elomar define a tirana como canto que fala da tirania do amor e da vida, a partir da qual provém seu conteúdo trágico. Cf. "Tirana".

Formato: 15x22 cm
Fontes: Rasa
Miolo: Papel Off-Set 75 g/m2
Capa: Cartão Supremo 300 g/m2
Impressão: Gráfica do Livro Oficial
Tiragem: 500 exemplares

De silêncios, paciência e obstinação constrói-se a obra, e em contiguidade também assim deve ser quem busca situá-la e explicar-lhe os percursos.

É verdade que o futuro terá muito a nos dizer da grandeza deste malungo, mestre incomparável: dos sons, ritos, vozes de um sertão que de tão real se faz mítico, de tão precário se mostra eterno.

Jerusa Pires Ferreira (*in memoriam*)
São Paulo, setembro de 2006.

Simone Guerreiro é professora de Literaturas de Língua Portuguesa, no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA).
É escritora, ensaísta e pesquisadora de literatura, música e outras artes. É autora do livro *Medro e outras estórias*, que recebeu Menção Honrosa do Prêmio Copene de Literatura, em 1997. Integrou a equipe que propôs o título de Cidade da Música, a Salvador, pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), em 2017.

A terra seca e desértica não se constitui apenas num lugar de sofrimento, porque também o poeta denomina-a de "campo lindo". O olhar artístico, que apreende o mundo esteticamente, confere beleza ao sertão, vendo no sofrimento a intensidade emocional motivadora da poesia. A realidade amarga, violenta e cruel do sertão é transposta para outro plano, através da inventiva da linguagem poética. Isto é, o poeta recria o sertão transferindo-o do circunstancial para o universal. No caso de Elomar, a poesia interliga o seu lugar e o mundo, como afirma: "Eu canto o homem. O sertão é o que me circunstancia."

ISBN 978-65-5630-736-7

fapesb
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia

GOVERNO DO ESTADO
BAHIA
SECRETARIA DE CIÊNCIA, TECNOLOGIA E INOVAÇÃO